



Centro Universitário de Brasília

Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais – FAJS

Curso: Direito

Carolina Leivas Ferro Costa

R.A: 2030550/0

Direito Autoral e a Música Eletrônica

Brasília – DF

2010

Carolina Leivas Ferro Costa

Direito Autoral e a Música Eletrônica

Monografia apresentada como requisito para conclusão do curso de Direito do UniCeub - Centro Universitário de Brasília.

Professor orientador: Danilo Porfírio de Castro Vieira.

Brasília – DF

2010

Carolina Leivas Ferro Costa

Direito Autoral e a Música Eletrônica

Monografia apresentada como requisito para conclusão do curso de Direito do UniCeub - Centro Universitário de Brasília.

Professor orientador: Danilo Porfírio de Castro Vieira.

Brasília-DF, 18 de outubro de 2010.

Banca Examinadora

Professor Orientador

Danilo Porfírio de Castro Vieira

Professor (a) examinador (a)

Professor (a) examinador (a)

Dedico esta monografia a todos os artistas e amantes da música eletrônica.

Agradeço, em primeiro lugar, à minha grande família por toda paciência e ensinamentos em todas as fases da minha vida. Em especial, à minha mãe e à minha “irmã”, Carla. A todos os meus amigos e, principalmente, às minhas amigonas que, com ou sem monografia, estão sempre presentes! Ao meu orientador, Danilo Porfírio, sobretudo, por ter sido o responsável direto pela possibilidade de realização deste trabalho com o tema escolhido. Ao professor Eduardo Lycurgo, por toda a ajuda mais que necessária para a conclusão desta pesquisa. Agradeço, ainda, especialmente, aos Dj's e produtores de música eletrônica: Pedrão (28 - Vagalume Records), Lincoln (Tribal Impact - Midway Station Records), Sarto (Vagalume Records), Hernandez (Temprano Lounge), pela paciência durante todo o processo, pelas diversas ligações, entrevistas e dúvidas. A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para o sucesso desta pesquisa. Muito obrigada!!!!!!!!!!

“Não me peçam de graça a única coisa que
tenho para vender.”

Cacilda Becker - Atriz

Resumo:

A discussão proposta trata, basicamente, do desafio da aplicação do Direito Autoral às produções artísticas de música eletrônica. O objetivo é despertar a atenção para uma questão ainda não muito discutida e propor uma análise mais detalhada sobre o assunto. O trabalho desenvolve-se a partir do estudo de institutos consagrados do Direito Autoral, bem como da pesquisa da realidade cultural da cena da música eletrônica. Nota-se que, a criação de obras da vertente musical em debate tem conseqüências expressivas na indústria cultural. Nesse sentido, demonstra-se a necessidade de uma releitura das normas relacionadas à propriedade intelectual, de modo que estas permitam lidar satisfatoriamente com a nova realidade tecnológica das obras musicais.

Palavras chaves: Direito Autoral. Direito Conexo. Música. Música eletrônica.

Abstract:

The present study proposes a discussion about the challenge of applying Copyright Law to electronic music. The objective is to raise a question yet little discussed and to posit a more detailed analysis about this subject. The work builds on the analysis of consecrated institutes of Copyright Law, as well as the research of the cultural reality of the electronic music scene. It is noted, that electronic music has deep consequences for the cultural industry. In this sense, it is needed to adapt the rules associated to the intellectual property, in order to allow them to satisfactory correspond to the new technological reality of musical works.

Key words: Copyright. Neighboring Rights. Music. Electronic Music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 DIREITO AUTORAL: PROPRIEDADE IMATERIAL.....	12
1.1 <i>Direito Imaterial: Direito Autoral versus Direito Industrial.....</i>	12
1.2 <i>Natureza Jurídica do Direito de Autor.....</i>	13
1.3 <i>Princípios e fundamentos.....</i>	14
1.4 <i>Direito Moral e Patrimonial.....</i>	15
1.5 <i>Autor, Direito Conexo e Sujeitos de Direito Autoral.....</i>	17
1.6 <i>Obra protegida: obra originária versus obra derivada.....</i>	20
1.7 <i>Limitações ao direito de autor.....</i>	22
1.8 <i>O domínio público.....</i>	24
1.9 <i>Gestão Coletiva: Ecad–Escritório Central de Arrecadação e Distribuição.....</i>	25
2 DIREITO AUTORAL E AS OBRAS MUSICAIS OU LÍTERO-MUSICAIS.....	28
2.1 <i>A música: composição e adaptação.....</i>	28
2.2 <i>Edição.....</i>	30
2.3 <i>O produtor fonográfico.....</i>	32
2.4 <i>Execução.....</i>	34
2.5 <i>Direito de execução pública.....</i>	34
2.6 <i>O registro da obra musical.....</i>	36
3 DIREITO AUTORAL E A MÚSICA ELETRÔNICA.....	38
3.1 <i>A música eletrônica.....</i>	38
3.2 <i>Originalidade na música eletrônica.....</i>	41
3.3 <i>O produtor/autor da música eletrônica.....</i>	44
3.4 <i>O artista executante.....</i>	46
3.5 <i>Execução pública: Dj set versus Live.....</i>	48
3.6 <i>O remix.....</i>	50

3.7 A gravadora.....	52
3.8 O registro da música eletrônica.....	54
3.9 E.C.A.D. e a problemática da música eletrônica.....	55
CONCLUSÃO.....	58
REFERÊNCIAS.....	62

Introdução:

O Direito Autoral disciplina tudo aquilo que é fruto do exercício intelectual e que incide sobre a cultura, o conhecimento e o saber. A presente pesquisa propõe uma discussão sobre a problemática da relação entre a música eletrônica, a tecnologia e o Direito Autoral.

Entretanto, para que se discutam as particularidades da proteção autoral na música eletrônica, faz-se necessário o conhecimento dos institutos que regem o Direito Autoral e os que lhe são conexos. Da mesma forma, necessário é estudar a aplicação da proteção à propriedade intelectual na especificidade das obras musicais e lítero-musicais.

Importante considerar que o mercado da referida vertente musical está em constante desenvolvimento. Nesse sentido, entende-se que sua criação tem conseqüências expressivas nas esferas da produção, circulação e consumo da indústria cultural.

Atualmente, é atividade desempenhada de forma profissional por muitos *Disc-jockeys (Dj's)*¹ e produtores de música eletrônica. Por força desse motivo, é de grande importância que sejam reconhecidos seus direitos autorais, tendo em vista que, desde que preenchido o requisito da originalidade, são protegidas as criações musicais, tendo elas letra ou não.

A problemática aqui discutida está relacionada à complexidade das composições artísticas da música eletrônica. Com o intuito de detalhar as dificuldades a serem abordadas, dentre outras, destacam-se o polêmico *remix* e a dificuldade de identificação de autoria nas composições desse gênero musical, situação essa que se dá, muitas vezes, em virtude da ausência de letra. Tal fato dificulta a fiscalização pelo órgão competente, o que, por sua vez, inviabiliza a

¹ Dj é o profissional que cria seleções de obras fixadas e de fonogramas, impressos ou não, organizando e dispondo de seu conteúdo, executando essas seleções e divulgando-as ao público, por meio de aparelhos eletromecânicos, eletrônicos, ou outro meio de reprodução. Já produtor DJ é aquele que manipula obras fonográficas impressas ou não, cria ou recria versões e executa montagens sonoras para a criação de obra inédita, originária ou derivada. Vide: CRISTINA, Karla. **Congresso regulamenta profissão de DJ**. Disponível em: <http://www.maisbrasil.com/2010/Default.asp?Pagina=Blogs_Redireciona&ID_CONTEUDO=4104&ID_AREA=6&ID_SUBAREA=187&COR_BLOG=B61010>. Acesso em: 12 jul. 2010.

devida remuneração dos músicos em questão. Vale lembrar que o *remix*, desde que autorizado, da mesma forma que a música original, também possui a característica de “originalidade”, pressuposto que é determinante para a proteção autoral.

Portanto, a falta de esclarecimentos sobre o assunto foi o que motivou o presente estudo. Questiona-se o que dificulta a aplicação eficaz da lei autoral na prática das atividades que englobam a vertente musical em análise. A partir dessa pesquisa, pretende-se tornar possível a execução dos direitos autorais dos artistas da música eletrônica.

Capítulo 01. Direito Autoral: propriedade imaterial

Antes de se atingir o objeto do trabalho, há a necessidade de desenvolver parâmetros conceituais sobre o Direito Autoral, Direitos Conexos e as suas respectivas naturezas e características.

1.1 Direito Imaterial: Direito Autoral *versus* Direito Industrial

O Direito Autoral está relacionado aos Direitos de autor e os que lhe são conexos. Por sua vez, o Direito industrial está diretamente vinculado ao estudo da proteção das marcas, patentes, desenhos industriais e materiais resultantes de invenção. Ambos os Direitos são espécies do gênero Propriedade Intelectual.

O Direito Imaterial engloba toda e qualquer defesa das características morais e patrimoniais da criação do artista. Sobre o assunto, Nehemias Gueiros Jr.² entende que:

Temos então que os direitos imateriais lidam única e tão-somente com as obras intelectuais classificadas como *criações do espírito humano por qualquer forma exteriorizada*, mas sem matéria em sua definição existencial. (...) Ninguém pode “tocar” fisicamente uma música, apenas ouvi-la; ou um livro, uma pintura, uma escultura, apenas suas exteriorizações físicas, materiais, através do suporte. A obra está unicamente enraizada na mente de seu criador, que lhe dá forma através do disco, do quadro, do livro ou da escultura. No Direito Imaterial o que se protege é a criação, não a idéia como muitos pensam – pois a idéia é patrimônio livre da humanidade, impossível de ser cerceada ou reprimida -, mas uma obra completa, com cunho de originalidade, início, meio e fim.

No ordenamento jurídico pátrio, a proteção autoral é garantia prevista no Título II – Dos Direitos e Garantias Fundamentais, artigo 5º, incisos XXVII, XXVIII, da Constituição Federal de 1988. Todavia, deve-se observar o caráter *sui generis* de tal direito, que, em virtude da sua peculiaridade, deve receber atenção específica conforme demonstra a preocupação da Lei nº 9610/98 – Lei de Direitos Autorais.

² GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 44 - 45.

A proteção à Propriedade Intelectual é um mecanismo que estimula a pesquisa, a inovação, a tecnologia e a criatividade dos artistas. Porém, tal mecanismo só se torna concreto a partir do momento em que os artistas passam a usufruir dos benefícios proporcionados pela comercialização de seus trabalhos intelectuais. Partindo dessa concepção, os produtores musicais, por exemplo, devem apostar na novidade, que é fator determinante para a motivação desse ramo do Direito.³

O Direito Autoral é instituto de proteção da propriedade intelectual que comporta características morais e patrimoniais, sendo a primeira baseada nos direitos de personalidade e a segunda nos direitos reais, ou seja, [obrigacionais]. A forma de proteção é conferida às mais diversas criações do espírito humano e está diretamente vinculada ao objeto da criação.⁴

Já o Direito Industrial é regulado, no Brasil, pela Lei nº 9279/96. Tal Direito protege “todas as criações intelectuais com finalidade utilitária ou física”.⁵ Em outras palavras, trata, exclusivamente, das chamadas marcas de indústria e comércio, patentes e desenhos industriais, bem como da chamada concorrência desleal.⁶ As criações no campo industrial têm como objetivo produzir efeitos materiais, obtendo um resultado utilitário.⁷ Ressalte-se, ainda, que, diferentemente do Direito Autoral, o Direito Industrial tem como requisito indispensável o registro para a garantia da pretendida proteção.

1.2 Natureza Jurídica do Direito de Autor

Direito Autoral é o ramo do Direito de natureza *sui generis* e encontra-se inserido na categoria jurídica dos Direitos Civis.

José Carlos Costa Neto, afirma, em sua obra “O Direito Autoral no Brasil”, que é de natureza *sui generis* uma vez que “a peculiaridade seria

³ GANDELMAN, Henrique. **De Gutenberg à internet: direitos autorais na era digital**. 4 ed. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2001. P. 147-171.

⁴ LEITE, Eduardo Lycurgo. **Direito de Autor**. Brasília: Brasília Jurídica, 2004. P. 25 e 118.

⁵ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 46.

⁶ GUEIROS JR, op. cit., p. 45.

⁷ SILVEIRA, Newton. **Propriedade Intelectual**. 3. ed. Barueri: Manole, 2005. P.14.

decorrente, basicamente, da fusão – em seus elementos essenciais – de características pessoais com patrimoniais”. Em outras palavras, é de natureza híbrida, mista. O art. 22 da Lei 9.610/98 evidencia que o direito do autor é direito de personalidade e direito real sobre bem imaterial.

Entre os direitos morais de autor e os patrimoniais não existe independência, ou seja, o momento da criação intelectual está intimamente ligado ao direito de personalidade do autor da obra.⁸

1.3 Princípios e fundamentos

Os princípios de Direito Autoral buscam assegurar a proteção dos direitos do artista em relação à sua criação, com o objetivo de proporcionar o progresso da indústria cultural.

O Direito Autoral se configura como disciplina regida por princípios próprios. Princípios são usados como diretrizes. Nesse sentido, entende-se que “pela dinâmica da vida, dos fatos e atos, que mudam os valores, que o legislativo não acompanha, há, sim, a necessidade dos princípios que preencham possíveis lacunas”.⁹ Portanto, podem ser vistos como limites norteadores para os operadores do Direito.

Outrossim, Eduardo Pimenta¹⁰ explica que:

Os direitos autorais são objeto dos direitos e garantias fundamentais preconizados na Constituição, onde o fundamento jurídico constitucional destes direitos baseia-se no interesse de proteger a obra intelectual, como forma de respeito ao autor.

Diante da notória proteção Constitucional, dentre os muitos, destacam-se alguns princípios gerais dos Direitos Autorais: Princípio da autorização prévia, Princípio da Autoria e o Privilégio *erga omnes*.

O Princípio da autorização prévia garante a todo autor, com exclusividade, o direito de decidir “em relação à destinação pública de sua obra

⁸ NETO, José Carlos Costa. **Direito Autoral no Brasil**. São Paulo: FDT, 1998. P. 46.

⁹ PIMENTA, Eduardo. **Princípios de Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2004. P. 270.

¹⁰ PIMENTA, op. cit., p. 224.

sem a qual qualquer uso torna-se irregular e passível de reparação civil e condenação criminal”.¹¹

O Princípio da Autoria confere ao autor, pessoa física, a garantia do reconhecimento de que determinada obra intelectual foi por ele criada. Nesse sentido, explica Eduardo Pimenta¹² que: “para que o autor de uma obra seja reconhecido como tal e goze das prerrogativas legais, basta que seu nome apareça na obra, qualquer que seja o tipo, na forma usual indicativa de autoria”.

O Privilégio *erga omnes* se resume no direito que o autor tem de se contrapor ao de todos os demais no uso e na defesa da obra. Tal privilégio se dá em razão do vínculo indissolúvel que o autor tem com sua criação intelectual.¹³

Os referidos princípios, dentre os muitos existentes, elucidam a proteção aos bens nascidos da atividade intelectual humana.

1.4 Direito Moral e Patrimonial

Os Direitos morais do autor devem ser analisados sob a ótica da criação intelectual. Para o Direito Autoral, a moral está diretamente ligada à criação da obra artística.

Estendendo-se o referido conceito dado às pessoas jurídicas¹⁴, é importante frisar que os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis. Sobre o assunto, Lincoln Antônio de Castro¹⁵ explica que:

¹¹ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. 1 ed. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. P. 36

¹² PIMENTA, Eduardo. **Princípios de Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2004. P. 336.

¹³ ABRÃO, op. cit., p.35.

¹⁴ “Com a exclusão, na Lei 9610/98, de dispositivo que prevê a transferência de direitos de autor quando ocorre a contratação de uma obra feita sob encomenda, ficou afastado por completo a possibilidade de pessoa jurídica ser considerada autora de obras criadas no Brasil (...)” Portanto, o referido conceito deve ser estendido somente nos casos de obras produzidas fora do Brasil e em países que adotem a doutrina da obra feita sob encomenda. Observando-se o princípio da reciprocidade. Vide: LEITE, Eduardo Lycurgo. **Direito de Autor**. Brasília: Brasília Jurídica, 2004.

¹⁵ CASTRO, Lincoln Antônio de. **Noções sobre direito autoral**. Disponível em: <<http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/view/30398/29769>>. Acesso em: 01 jun. 2010.

Ao tutelar os direitos fundamentais do homem, a Constituição Federal expressa situações jurídicas sob os aspectos subjetivos e objetivos, privilegiando a dignidade e liberdade da pessoa humana. Tais direitos ostentam as características de inalienabilidade, imprescritibilidade e irrenunciabilidade.

Sendo os Direitos morais do autor enquadrados na classe dos direitos subjetivos, estes “são os liames eternos que unem o autor à sua criação, no intuito de prover a defesa de sua personalidade”.¹⁶ A exemplo disso, tem-se que mesmo as obras caídas em domínio público exigem ser feita a devida menção à autoria.

O Direito moral representa o reconhecimento real e definitivo de paternidade do autor em relação a sua criação intelectual. “Temos então que os direitos morais representam o vínculo de natureza eterna, espiritual e inalienável do autor com a sua obra (...)”.¹⁷ Por fim, conclui-se que os Direitos morais do autor são exercidos somente pelo artista criador da obra intelectual. Mas, salvo os de natureza personalíssima, são transmissíveis por herança nos termos da lei.

Por sua vez, os Direitos patrimoniais dizem respeito à exploração econômica da obra artística. “É efetivamente em torno dos direitos patrimoniais que se desenvolve toda a trama do direito de autor (...)”.¹⁸ São direitos disponíveis de uso exclusivo do autor ou do titular da obra criada.

Tais Direitos aparecem claramente protegidos no artigo 5º da Constituição Federal, sendo, portanto, Direitos e Garantias Fundamentais dos artistas. Luiz Fernando Gama Pellegrini¹⁹ explica que:

Pelo que se pode verificar, é através dos direitos patrimoniais que o autor da obra ou o titular do direito irá tirar todo o proveito econômico que ela possa propiciar, o que vale dizer que a exploração econômica da obra e o direito patrimonial ou pecuniário constituem uma só coisa. Em verdade, o direito patrimonial ou pecuniário ou exploração da obra somente ocorrem com a publicação da mesma, ou seja, o conhecimento público que se dá à obra daquela criação do espírito do autor.

Com a exteriorização da obra, esta torna-se um bem móvel. Toda criação artística depende de autorização prévia e exclusiva do autor ou de um

¹⁶ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 57.

¹⁷ GUEIROS JR, op. cit., p. 61.

¹⁸ PELLEGRINI, Luiz Fernando Gama. **Direito Autoral do artista plástico**. São Paulo: Oliveira Mendes, 1998. P. 34.

¹⁹ PELLEGRINI, op. cit., p. 35.

eventual titular de direitos para que possa ser explorada comercialmente das mais diversas formas previstas nos artigos 28 e 29 da Lei nº 9610/98. Nehemias Gueiros Jr.²⁰ entende que:

Disso decorre que qualquer tipo de utilização da obra intelectual se condiciona, sempre, à consulta prévia ao seu autor ou autores. Os direitos patrimoniais têm como características básicas a conotação real, de propriedade, a mobilidade, podendo ser transferido ou cedido a terceiros (contrário aos direitos morais, que são inalienáveis, ...).

Os Direitos patrimoniais representam o elo entre o caráter temporal, móvel e econômico do autor em relação à sua criação.²¹

1.5 Autor, Direito Conexo e Sujeitos de Direito Autoral

Para o presente trabalho se faz interessante definir alguns sujeitos de Direito Autoral. Em se tratando de autoria, define o artigo 11 da lei nº 9610/98 que “autor é a pessoa física criadora de obra artística, literária ou científica”. Portanto, entende-se que um autor de uma obra que fuja das delimitações descritas anteriormente não é contemplado pela proteção à propriedade intelectual oferecida pela Lei de Direitos Autorais.

O professor Antônio Chaves explica, ainda, que “adquire-se capacidade de ser titular do direito de autor em decorrência do fato material da criação. Daí resulta que o autor adquire a capacidade jurídica, com relação à obra por ele criada, em qualquer idade.” Dessa forma, é autor aquele que possui habilidade para desenvolver o “objeto” deste direito, as obras intelectuais.²²

Ainda sobre o assunto e por forte influência da Organização Mundial da Propriedade Intelectual, devem-se observar os chamados Direitos Conexos.²³ A teoria dos Direitos Conexos não tem aceitação pacífica na doutrina. Muitos

²⁰ GUEIROS JR, Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 59.

²¹ GUEIROS JR, op. cit., p. 61.

²² CHAVES, Antônio. **Direito de Autor: Princípios Fundamentais**. Rio de Janeiro: Forense, 1987. P. 56/60.

²³ HAMMES, Bruno Jorge. **O Direito de Propriedade Intelectual**. Rio Grande do Sul: Unisinus, 2002. P. 163.

acreditam que o Direito Autoral não comporta tal desdobramento. Há quem diga ser tudo Direito de Autor.²⁴

Eliane Y. Abrão²⁵ explica que:

Direitos conexos podem ser definidos como direitos de conteúdo não autoral aos quais se reconhecem direitos patrimoniais equiparados aos de autor, pelo fato de seus titulares atuarem e difundirem obras autorais.

Portanto, entendem-se sujeitos de direitos conexos ou vizinhos os artistas intérpretes, executantes, produtores de fonogramas e empresas de radiodifusão, por exemplo, em relação às suas atividades desempenhadas referentes à utilização de obras.

Tais sujeitos encontram-se em situação de elaboradores de obras conexas, pois “criam a partir daquelas preexistentes, adquirindo, quando meritoriamente desempenhadas, sua própria individualidade, como obras *interpretadas*, através de execuções “ao vivo” ou mediante gravações sonoras”.²⁶

Nesse sentido, a finalidade última de tais direitos é proteger o artista que, ao interpretar ou executar uma obra de arte, empresta sua criatividade ao trabalho de outrem. Existem vertentes artísticas, como a música, por exemplo, que necessitam dessa troca criativa de talentos para sua melhor efetivação.²⁷

A titularidade de direitos autorais, por sua vez, originariamente, compete à pessoa física autora da obra. Entretanto, pode ser transmitida em virtude de contrato (*inter-vivos*) ou em função de sucessão (*mortis-causa*). Em outras palavras, titular derivado é aquele que, pelo instituto da transmissão, adquire o exercício de alguns direitos, porém, sem ter contribuído no processo criativo.²⁸ Cabe ressaltar que a tal transmissão apenas se aplica aos direitos patrimoniais.

²⁴ CABRAL, Plínio. **A nova lei de Direitos Autorais – Comentários**. 4 ed. São Paulo: Harbra, 2003. P. 114.

²⁵ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. 1 ed. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. P.193.

²⁶ CHAVES, Antônio. **Direitos Conexos**. São Paulo: Ltr, 1999. P.22.

²⁷ CABRAL, op. cit., p. 115.

²⁸ ABRÃO, op. cit., p. 71.

Explica Carlos Alberto Bittar²⁹ que:

Anote-se, no entanto, que apenas para efeitos patrimoniais se opera a transmissão de direitos quanto aos diferentes concessionários (como o editor, o encomendante) ou cessionários. Derivação plena de direitos ocorre apenas no fenômeno natural da sucessão, respeitando sempre os vínculos morais personalíssimos do autor (...), cabendo, outrossim, ao Estado, a defesa da integridade e da genuinidade da obra caída em domínio público (...).

Contudo, convém observar que é titular originário de Direito de Autor o criador da obra primígena, bem como o criador de obra derivada. Desse modo, na especificidade da obra musical, consideram-se titulares originários de Direitos Autorais o compositor da música e o autor-compositor da letra, no caso das obras primígenas e o tradutor, adaptador, arranjador e o compositor da variação no caso das obras derivadas.³⁰

Existe, ainda, a obra em co-autoria, que é aquela produzida por diversos autores concomitantemente ou sucessivamente para um mesmo produto fim. Podem ser produzidas obras em co-autoria divisíveis e indivisíveis.

Obras em co-autoria do tipo divisíveis são aquelas em que é possível perceber a individualidade de cada contribuição, como por exemplo, as coletâneas de artigos. Indivisíveis, por sua vez, são aquelas em que todas as contribuições intelectuais se fundem em um único todo, a criação final. Tal situação ocorre, por exemplo, nas composições musicais em parceria.³¹

Tem-se que, no estilo de produção intelectual em debate, forma-se, quanto aos co-autores, uma comunhão de direitos que pode ser comparada ao que se tem em um condomínio comum. Portanto, o princípio básico a se seguir é o de que, “salvo convenção em contrário, os co-autores exercerão, mediante acordo, seus direitos sobre obra comum”.³²

²⁹ BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. P.34.

³⁰ RODRIGUES, Leonardo Mota Costa. **Lei de Direitos Autorais nas obras musicais**. Disponível em: <http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/4467/4037#_ftn1>. Acesso em: 26 ago. 2010.

³¹ PIMENTA, Eduardo. **Princípios de Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2004. P. 341.

³² BITTAR, op. cit., p. 38.

Por outro lado, nas obras em que a co-autoria tiver um resultado final cindível, são garantidas aos autores todas as possibilidades oferecidas à criação de uma obra individual, vedado, porém, qualquer utilização que possa vir ocasionar prejuízo da obra como um todo.³³ Convém ressaltar que não é qualquer tipo de participação na elaboração de uma obra que configura tal situação. A revisão de uma obra, por exemplo, não a faz ter sido produzida em co-autoria.

1.6 Obra protegida: obra originária *versus* obra derivada

O objeto de proteção do Direito Autoral é a obra intelectual. De modo que, entende-se que a proteção autoral não visa à proteção de idéias, mas sim formas de expressão criativa.

A lei autoral define como sendo obras protegidas as “criações do espírito expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte”.³⁴ É requisito indispensável à originalidade nas obras intelectuais protegidas. Pode-se afirmar, então, que são requisitos obrigatórios à proteção de uma obra intelectual: o ato criativo, a originalidade e a forma de expressão. Tais pressupostos convergindo resultam na caracterização da obra intelectual.³⁵

Entende-se por obra originária ou primígena aquela que é autônoma, ou seja, sua criação não tem qualquer vinculação com outra. Nesse sentido, encontram-se protegidas “todas as obras literárias, artísticas e científicas, identificáveis, doutrinariamente, pela esteticidade intrínseca e, legalmente, pela originalidade da forma”.³⁶ Contudo, ressalte-se que, com o advento da Lei 9610/98, o referido conceito de esteticidade foi relativizado. Ou seja, as obras intelectuais não mais têm que cumprir a necessidade do caráter estético. São

³³ BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. P. 38.

³⁴ BRASIL. **Lei N º 9610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências, 1998. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 20 set. 2010. Artigo 7º.

³⁵ PIMENTA, Eduardo. **Princípios de Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2004. P. 72.

³⁶ BITTAR, op. cit., p. 24.

protegidas pelo Direito Autoral todas as obras artísticas, literárias, científicas, etc., desde que apresentem o mínimo de criatividade.³⁷

Diferencia-se obra originária e obra derivada:³⁸

Por obras originárias entendem-se as que foram originadas diretamente do intelecto humano, sem qualquer vinculação com outra obra. Por outro lado, a derivada possui um vínculo direto de ligação com uma outra obra, e origina-se de qualquer método criativo, e sendo considerada como nova, utiliza-se de transformação, incorporação, complementação, redução ou reunião da obra original referida. Ambas as modalidades são protegidas pela Lei n.º 9.610/98.

As obras derivadas consistem em novas criações intelectuais, de modo que se concretizam em novas obras. Contudo, para tanto, é necessário que o titular da obra originária autorize sua utilização, conforme dispõe o artigo 29 da Lei 9610/98.

No entanto, existe aqui uma peculiaridade. Ambas as obras são suscetíveis de proteção, porém cada espécie com suas respectivas diferenças de regulamentação.

Nesse sentido, deve-se observar a sutil diferença entre transformação e modificação. Esta tem o intuito de substituir a obra preexistente por uma nova versão, de modo que existirá uma diferenciação da original, porém não ostenta em si uma criação. A modificação da obra originária é uma prerrogativa exclusiva dos direitos morais do autor. A transformação, por sua vez, coloca rumo à obra primígena outra obra, que representa a obra original adaptada³⁹ a um novo meio de expressão. “É assim uma obra repetitiva, porque segue a lição da obra preexistente, mas é também uma obra original enquanto inova para o meio de expressão, ou forma, escolhido”. Nesse sentido, é possível

³⁷ BRASIL. **Lei N º 9610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências, 1998. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 20 set. 2010, art. 7º, I – XIII.

³⁸ LOSSO, Marlus Eduardo Faria. **Noções de Direito Autoral e sua regulamentação internacional**. Disponível em: <<http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/27922/27480>>.

Acesso em: 31 maio 2010.

³⁹ “Adaptações, (...), são transformações de uma obra anteriormente publicada, pertencente a um gênero, em uma obra de outro gênero.” Vide: ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. P. 118.

se inferir que se a obra derivada denegrir a obra originária, a transformação será considerada ilícita e a obra transformada não será protegida.⁴⁰

Cabe destacar que, “a autorização para uma transformação já traz implícita a autorização para a exploração econômica desta.” No entanto, deve-se advertir o fato de que o titular de obra derivada tem autonomia para gozar dos frutos da utilização dentro dos limites autorizados para a transformação. Ou seja, sendo requerida utilização de obra derivada que atinja diretamente a obra originária, a ambos os titulares de direito sobre a criação caberá a autorização.⁴¹

Assim, o titular do direito de tradução não pode autorizar sozinho a versão cinematográfica, nem o titular da obra cinematográfica pode autorizar a dramatização. Quer dizer, se a licença foi exclusivamente para um modo de utilização, não pode justificar modos de utilização diversos.⁴²

As obras derivadas comportam, da mesma forma que as obras originárias, o requisito indispensável da originalidade. O simples fato de a transformação ter se dado por influência de uma obra preexistente não significa ser tal criação uma cópia.

1.7 Limitações ao direito de autor

As limitações ao direito de autor aparecem taxativamente descritas nos artigos 46 a 48 da LDA, dentre tantas, destacam-se, as paráfrases, as paródias, a reprodução de pequenos trechos e as citações, estas por sua vez, com finalidade educativa e indicando-se o nome do autor e a origem da obra. Tais limitações foram incluídas na legislação com o intuito de cumprir a função social do direito autoral.

No tocante à discussão a respeito da ligação entre autor, sua obra e o interesse coletivo, há entendimentos que asseveram ser a criação intelectual fruto exclusivo do trabalho individual do autor, e por isso, cabendo a este a titularidade privativa do direito sobre a sua criação, sem sofrer qualquer forma de interferência externa. De outro lado, há os que entendem que o criador da obra intelectual retira da sociedade a inspiração para sua criação e que o trabalho nada seria se não existisse a

⁴⁰ ASCENÇÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. P. 177.

⁴¹ ASCENÇÃO, op. cit., p.180-181.

⁴² ASCENÇÃO, idem, p. 182.

humanidade, não cabendo, portanto, ao Direito de Autor caráter de direito absoluto.⁴³

A proteção a propriedade intelectual se configura como uma recompensa aos autores em virtude da contribuição que suas criações fornecem à sociedade como cultura. Portanto, não seria justo priorizar unicamente os interesses da sociedade. Nota-se que os consumidores também seriam beneficiados por uma segura distribuição das obras intelectuais.⁴⁴ A sociedade, então, estaria diante de trabalhos originais e de qualidade.

Mesmo diante da dificuldade do equilíbrio de interesses objetivado, é de grande importância que se utilizem as licenças de uso;⁴⁵ é esse instrumento que possibilita a execução de possíveis direitos autorais. Ainda que nos moldes do *fair use*.⁴⁶

Não existe sociedade sem cultura. Nesse contexto, observa-se um paralelo entre a proteção requerida por todos os artistas e o interesse coletivo, sempre reivindicando obras em grande quantidade e com o menor custo possível. Para a real eficácia de qualquer sistema normativo, se faz necessária uma análise do comportamento da sociedade. No campo da proteção autoral, o objetivo é o desenvolvimento de um equilíbrio entre os interesses dos autores e o interesse dos “consumidores de cultura”.

Tem-se, como regra, a necessidade da autorização prévia em qualquer tipo de utilização da obra.⁴⁷

Como exceção à regra somente em caso de obras antigas, de autores falecidos que não tenham deixado sucessores, de autores desconhecidos; obras tradicionais ou étnicas. Ou ainda, não sendo caso de lojas de aparelhos de rádio e televisão, para demonstração à clientela, bem como, se não for execução no recesso familiar ou em estabelecimento de ensino, sem intuito de lucro. Via de regra, incidirá a necessidade da autorização

⁴³ PIRES, Eduardo. **A função social do direito de autor e a cópia privada**. Disponível em: <http://www.conpedi.org/manaus/arquivos/anais/salvador/eduardo_pires.pdf>. Acesso em: 06 set. 2009.

⁴⁴ DESROCHERS, Stéphane. **Music, padlocks and the commons**. Disponível em: <http://www.lex-electronica.org/docs/articles_149.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2009. P. 11. [Tradução da autora].

⁴⁵ GANDELMAN, Henrique. **De Gutenberg à internet: direitos autorais na era digital**. 4 ed. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2001. P. 147-171.

⁴⁶ *Fair use*, também conhecido como *Fair Dealing Doctrine*, se refere a um conjunto de regras que cria exceções ao direito de exclusividade dos titulares de direito autoral no uso de suas obras. Vide: DESROCHERS, op. cit., p.14.

⁴⁷ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1 ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. P.37.

prévia e expressa pela utilização musical e será indispensável a prévia autorização outorgada pelo autor ou por quem o represente, geralmente o órgão arrecadador.⁴⁸

Por fim, ressalta-se que as limitações ao direito de exclusividade do autor acima descritas não cabem interpretação ampliativa.⁴⁹

1.8 O domínio público

Entende-se por obra caída em domínio aquela sobre a qual a proteção à propriedade intelectual não mais incide. Nehemias Gueiros Jr⁵⁰ explica que:

O conceito de domínio público pode ser resumido como o antônimo de direito autoral. Não tem o elemento de direito real ou de propriedade que tem o direito autoral e não há qualquer restrição ao uso de uma obra *caída em domínio público* por qualquer um que esteja interessado. O domínio público pode ser considerado, do ponto de vista econômico, gratuito e livre como o ar. O direito de autor é conferido ao criador de obras intelectuais por determinado prazo e, uma vez publicada, a obra musical não permanece protegida indefinidamente. A grande maioria das obras hoje situadas no domínio público adquiriram essa qualidade quer pela expiração do prazo subsequente a morte de seu autor, quer pelo esgotamento do prazo contado a partir da sua primeira comunicação ao público (neste último caso, obras produzidas após a consolidação dos conceitos de direitos conexos).

Todavia, existem, ainda, as chamadas obras originárias de domínio público. São elas as peças ou obras cuja autoria é desconhecida, incluindo as folclóricas, ressalvadas quanto a estas a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais.⁵¹

Cabe destacar que o uso livre das obras caídas em domínio público deverá respeitar a integridade da forma original da publicação e informar o devido crédito. Tal liberdade somente estará autorizada depois de decorrido o prazo de proteção, que na legislação brasileira em vigor é de 70 anos após a morte do autor ou do último autor, em se tratando de obra em co-autoria do tipo indivisível.

⁴⁸ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1 ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. P. 39.

⁴⁹ DIAS, op. cit., p. 39.

⁵⁰ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 68.

⁵¹ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. P. 140.

Ocorre que, tal prazo deve ser analisado de acordo com a lei em vigência à época da obra.⁵²

Com relação aos direitos conexos, Eliane Y. Abrão⁵³ diz que:

(...) o decurso de prazo é o mesmo: caem em domínio público as interpretações fixadas dos artistas intérpretes dramáticos, as retransmissões de emissoras de radiodifusão e os fonogramas, setenta anos após a publicação dos dois primeiros, e da fixação dos últimos, se a partir de 1998. Mas como direitos conexos e autorais não se confundem, e, considerando principalmente a diversidade de tratamento dos prazos conferidos pelas anteriores, haverá casos em que, num mesmo fonograma, poderemos ter a melodia em domínio público e o fonograma protegido.

Em se tratando de execução pública de obra musical caída em domínio público, dispõe o item 15 do regulamento do ECAD que quando constarem do roteiro musical apresentado pela produção do evento, músicas caídas em domínio público juntamente com obras protegidas, o referido Escritório calculará o valor devido proporcionalmente ao número de músicas protegidas.⁵⁴

Por fim, se faz interessante comentar que, conforme mencionado neste capítulo, os direitos morais são inalienáveis e infindáveis, já os patrimoniais são cessíveis e possuem limite determinado no tempo. Portanto, o instituto do domínio público confere fim aos direitos patrimoniais e torna a obra economicamente livre no mercado mundial.⁵⁵

1.9 Gestão Coletiva: E.C.A.D. – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição

Não há como falar em Direitos Autorais na área musical e não remeter o pensamento ao ECAD. O referido Escritório Central de Arrecadação e Distribuição “é uma sociedade civil, de natureza privada, instituída pela Lei

⁵² ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. P. 141-142.

⁵³ ABRÃO, op. cit., 142.

⁵⁴ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1 ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. P. 65.

⁵⁵ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 69.

Federal nº 5.988/73 e mantida pela atual Lei de Direitos Autorais brasileira – 9.610/98”.⁵⁶

Compete ao ECAD fiscalizar, proibir ou autorizar o uso de obras musicais, lítero-musicais e fonogramas e, dessa forma, arrecadar e distribuir os Direitos Autorais em todo o território nacional.⁵⁷ Em síntese, tal órgão é responsável por fiscalizar Direitos Autorais e Conexos que por ventura possam vir a ser gerados pela execução pública de fonogramas.⁵⁸

De acordo com o seu regulamento de arrecadação, no item 1 dos Princípios Gerais, considera-se usuário de Direito Autoral toda pessoa física ou jurídica que utilizar, de forma direta ou indireta, criações musicais, lítero-musicais e fonogramas.

O sistema de arrecadação de Direitos Autorais e Conexos praticado pelo referido órgão segue normas expressamente regulamentadas, das quais convém mencionar que é responsabilidade do usuário requerer previamente autorização ao mesmo para o uso de obras musicais.⁵⁹ Os valores arrecadados são distribuídos de acordo com os critérios definidos pelas associações musicais que o compõem, tendo em vista o critério percentual para música mecânica e música ao vivo.⁶⁰

Em linhas gerais, se faz interessante comentar que o Brasil adota o critério da administração coletiva de Direitos Autorais de execução pública. Dentro do referido sistema de gestão, adota-se o modelo dual, no qual categorias de obras diferentes são administradas em separado, o ECAD para obras musicais e a SBAT – Sociedade Brasileira de Autores - para teatrais, por

⁵⁶ ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO. Brasil. **A Instituição**. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/ViewController/publico/conteudo.aspx?codigo=16>>. Acesso em 16 ago. 2010.

⁵⁷ PIMENTA, Eduardo Salles. **Direito conexo da empresa de radiodifusão**. São Paulo: Lejus, 1999. P. 151-152.

⁵⁸ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 69.

⁵⁹ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autorais**. 1. ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. P. 148-171.

⁶⁰ ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO. Brasil. **Distribuição**. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/ViewController/publico/conteudo.aspx?codigo=25>>. Acesso em 16 ago. 2010.

exemplo. Tal fato tem como objetivo tornar eficiente a arrecadação e distribuição dos direitos provenientes da execução pública de obras intelectuais.⁶¹

Contudo, é notável a dificuldade de tornar realmente eficaz a atuação fiscal do órgão em questão. Dentre várias dificuldades, destacam-se o vasto tamanho territorial do Brasil, a falta de conhecimento por parte dos usuários a respeito da natureza e obrigatoriedade dos direitos que devem ser recolhidos, as limitações tecnológicas e a carência de funcionários especializados em matéria autoral.⁶² Portanto, é possível notar que o sistema de controle encontra-se a quem das necessidades.

⁶¹ GUEIROS JR, Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 438-439.

⁶² GUEIROS JR., op. cit., p. 435-436.

Capítulo 2. Direito Autoral e as obras musicais ou lítero-musicais

O presente capítulo tem o intuito de detalhar as especificidades de aplicação da proteção autoral no campo das obras musicais e lítero-musicais, bem como apresentar seus elementos de constituição. De tal modo que demonstra ser possível a aplicabilidade dos mesmos institutos no setor da música eletrônica, a ser examinada com exclusividade no capítulo seguinte.

2.1 A música: composição e adaptação

A música é, provavelmente, a mais antiga e mais popular das artes. Faz parte dos mais diversos ramos das atividades comerciais e civis que se utilizam dela para dar “maior conforto para seus clientes, atraí-los, entre outras infinitas aplicações, constituindo-se em forma de expressão artística que integra o patrimônio cultural de todos os povos”.⁶³

Sobre o assunto Nehemias Gueiros Jr⁶⁴ diz:

A música é parte integrante da vida do homem e até dos animais e das plantas. O apelo musical estimula e comove. Em quase todos os momentos significativos da história humana, em reuniões tribais ou familiares, e mais tarde em encontros políticos, militares ou religiosos a música tem servido como agente catalisador de emoções e iniciativas. Com música se faz a guerra e se decreta a paz, coroam-se monarcas, depõem-se tiranos, evocam-se prazeres e martírios. Uma simples melodia traz a tona os mais recônditos sentimentos, resgata imagens perdidas, une e afasta pessoas, forma ideologias, celebra conquistas, homenageia os mortos e entretém a sociedade. É uma arte abstrata, mas influi de forma irresistível em todos os corações e mentes. É a companheira inseparável do homem, malgrado e desdenhosa sentença de Napoleão que a classificou como o mais tolerável dos ruídos.

Diante do exposto, entende-se o motivo pelo qual seja ela a responsável pela expressiva movimentação da indústria cultural em grande parte dos países.

⁶³ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1 ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. P.17.

⁶⁴ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 03.

A música se faz como instrumento de linguagem; é forma de expressão e comunicação. Nesse sentido, “a amplitude do campo de atuação da música como veículo de “comunicação e expressão” também é expressa pela gradação: a música atingiria desde o âmbito mais íntimo da pessoa (“nos põe em contato conosco mesmo”) até todo o “universo”.⁶⁵

Juridicamente não se tem registros de uma definição sobre a espécie de arte em debate. Eliane Y. Abrão⁶⁶ explica que “a obra musical, não definida pelo legislador, é a combinação de sons (melodias) ou de sons e texto (letra) feita por um ou mais compositores, destinada à interpretação por meio de uso canoro da voz humana e/ou de instrumentos de som”.

No momento em que se cria uma música, o compositor combina simultaneamente diferentes “elementos musicais importantes que chamaremos de componentes básicos da música. Dentre estes se acham: melodia, harmonia, ritmo, timbre, forma e tessitura”.⁶⁷ Partindo desse pressuposto, para que uma obra musical seja protegida são necessários três desses elementos: a melodia, a harmonia e o ritmo. Em linhas gerais:⁶⁸

A melodia, (...), é a emissão de um número indeterminado de sons sucessivos, (...), sons que se encaixam uns após os outros. A harmonia decorre da emissão simultânea de várias melodias em concurso. (...). O ritmo, (...). É a relação entre a duração de cada som de uma melodia.

Obra formada apenas pela melodia, harmonia e ritmo, denomina-se música; quando, além dos elementos anteriormente citados, existirem, ainda, o título e a letra, denomina-se obra lítero-musical; e, quando transformada e fixada em suporte, denomina-se fonograma.⁶⁹

⁶⁵ DUARTE, Mônica de A.; MAZZOTTI, Tarso Bonilha. **Professores de música falando sobre... música: a análise retórica dos discursos.** Disponível em: <http://www.mazzotti.pro.br/tarso/Coautoria/Entradas/2006/9/23_Professores_de_musica_falando_sobre..._musica__a_analise_retorica_dos_discursos_files/revista15_artigo6.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2010.

⁶⁶ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos.** São Paulo: Editora do Brasil, 2002. P.101.

⁶⁷ BENNETT, Roy. **Uma breve história da música.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. Tradução: Maria Tereza Resende Costa. P.11.

⁶⁸ CHAVES, Antônio. **Direito de Autor: Princípios Fundamentais.** Rio de Janeiro: Forense, 1987. P. 438.

⁶⁹ RODRIGUES, Leonardo Mota Costa. **Lei de Direitos Autorais nas obras musicais.** Disponível em: <http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/4467/4037#_ftn1>. Acesso em: 26 ago. 2010.

Os casos de adaptações, arranjos⁷⁰ e traduções, entre outras, de obras musicais ou lítero-musicais, são consideradas criações novas, porém recebem a proteção garantida às obras derivadas. Cabe lembrar que todas essas modalidades necessitam de autorização do autor da obra original, com exceção das obras caídas em domínio público.⁷¹

Contudo, tem-se que a legislação autoral e os institutos internacionais, tais como a Convenção de Berna,⁷² contemplam expressamente qualquer forma de música,⁷³ portanto não há que se falar em discriminação musical de qualquer natureza.

2.2 Edição

Entende-se por edição os procedimentos técnicos e criativos que têm por finalidade a reprodução da obra original. Tem o intuito de auxiliar os autores/compositores na administração de seus trabalhos, regulando os direitos de autor gerados pelo uso de suas obras.

Define a Lei 9610/98, em seu artigo 6º, inciso “x”, editor como sendo “a pessoa física ou jurídica à qual se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites previstos no contrato de edição”. Eliane Y. Abrão⁷⁴ explica que:

Antes de chegar pronta aos pontos de venda ou de exibição, a obra percorre um longo caminho desde o original concebido pelo autor, ao ponto ótimo para colocá-la em circulação. Conforme o tipo de obra, os elementos originais serão submetidos a cortes, divisão em capítulos, regravações, efeitos sonoros, acréscimos ortográficos, atendendo à criação do autor, de um lado, e à preferência do público consumidor, de outro. A isso se chama edição.

⁷⁰ Arranjo é o trabalho de adaptação ou reinvenção de uma melodia ou composição musical. Vide: DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: 34, 2004. P. 31.

⁷¹ RODRIGUES. Leonardo Mota Costa. **Lei de Direitos Autorais nas obras musicais**. Disponível em: <http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/4467/4037#_ftn1>. Acesso em: 26 ago. 2010.

⁷² Convenção de Berna, artigo 2º, parágrafo 3º.

⁷³ BRASIL. **Lei N º 9610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências, 1998. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 20 set. 2010. Artigo 7º, inciso “v”.

⁷⁴ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. P. 81.

A edição musical, mais especificamente, é uma sociedade comercial onde o autor autoriza formalmente a difusão da sua obra musical ao público por meio de suportes materiais fonográficos (discos, fitas, Cds e outros), que serão produzidos e dispostos a venda no mercado pelas gravadoras.⁷⁵

Nesse sentido, a edição torna-se uma segurança para o autor em relação à realização dos seus direitos, uma vez que outorga ao editor um mandato para atuar como seu administrador, procurador e empresário, na especulação econômica da sua obra. Objetiva, deste modo, estender o alcance de divulgação e, com isso, aumentar suas expectativas econômicas.⁷⁶

Entretanto, a edição pode ser feita pelo próprio autor e, se dessa forma for, ao licenciado (o editor) será autorizado somente os direitos de reprodução, comercialização e distribuição.⁷⁷ Convém comentar que, o contrato de edição é o primeiro instrumento firmado pelo autor para dar publicidade à sua obra e utilizá-la comercialmente.⁷⁸

Tratando especificamente de música, segundo a lei autoral, a edição não é um mecanismo obrigatório. Contudo, caracteriza-se como recurso fundamental para aquele que tem grande produção intelectual, uma vez que, para ele, será cada vez mais complexo administrar de forma eficaz tamanha produção.⁷⁹

As editoras musicais se configuram como grandes arquivos de obras musicais e lítero-musicais. O fato de empregarem moderna tecnologia de armazenamento garante o uso futuro de qualquer material musical por ela guardado, sempre respeitando as normas de Direito Autoral vigentes.

O editor musical, no momento em que é qualificado como administrador dos direitos do autor/ compositor sobre suas criações, tem a intenção de proteger o autor de todo e qualquer uso inadequado ou que não tenha sido devidamente autorizado das suas composições. Nesse sentido, é ele

⁷⁵ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 83.

⁷⁶ GUEIROS JR, op. cit., p. 84-85.

⁷⁷ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. P.81.

⁷⁸ GUEIROS JR., idem, p. 85.

⁷⁹ GUEIROS JR., ibidem, p. 123.

que muitas vezes assumirá a responsabilidade de tomar a iniciativa cabível no momento de alguma violação autoral.⁸⁰

Note-se que:

No mercado atual e considerando a extensão continental do Brasil e os milhares de pontos de vendas de discos existentes, o autor estará sempre dependente de mecanismos específicos de apuração, recolhimento e repasse de seus direitos (*royalties*),⁸¹ já que não teria, certamente, condições de controlar todo esse processo no cotidiano de sua vida.⁸²

Mesmo diante de tal situação, muitos artistas preferem estar à frente de suas próprias editoras. Dessa forma são eles os responsáveis diretos pelos contratos de administração de seus repertórios com editoras de maior nome no mercado.⁸³

2.3 O produtor fonográfico

A doutrina conceitua produtor fonográfico como “aquele que organiza a confecção e a produção das obras musicais, e aquele que realiza as gravações”.⁸⁴ Portanto, tal atividade gera uma gama de direitos de autor e direitos conexos em virtude da realização do fonograma.⁸⁵ A titularidade de direitos relativos ao produtor de fonograma se limita aos direitos conexos aos do autor.

O produtor fonográfico desenvolve “atividade empresarial que mescla prestação de serviços com comercialização de produtos”.⁸⁶ Para que o produtor fonográfico esteja apto a utilizar regularmente o fonograma do qual é, de certa forma, titular, deverá estar munido documentalmente.⁸⁷

⁸⁰ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 126.

⁸¹ Royalty é a receita a qual o autor tem direito pela utilização econômica de suas obras musicais no mercado. Vide: GUEIROS JR., op. cit., p. 141.

⁸² GUEIROS JR. idem, p. 122.

⁸³ GUEIROS JR., ibidem, p. 122.

⁸⁴ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. P. 199.

⁸⁵ NETO, José Carlos Costa. **Direito Autoral no Brasil**. São Paulo: FDT, 1998, p. 178.

⁸⁶ ABRÃO, op. cit., p.199.

⁸⁷ NETO, op. cit., p. 179

Sobre o assunto Nehemias Gueiros Jr.⁸⁸ explica que:

(...) O contrato de produção é outro dos instrumentos obrigacionais em matéria autoral que funde em uma só duas modalidades de contratos distintos: o de edição e o de cessão, pois contém aspectos intrínsecos de ambos os tipos. Ocorre a cessão de direitos em relação aos fonogramas musicais que serão produzidos e foram cedidos ao produtor por terceiros, mas também inclui a edição (publicação) desses fonogramas no mercado, estatuidando regras e condições para essas operações.

A fim de detalhar a atividade desempenhada pelo produtor fonográfico (gravadora) destacam-se a contratação de orquestras e maestros famosos para incrementar a criação, até o momento, crua, músicos auxiliares, aluguel de estúdios, aluguel de equipamentos, contrato de participações especiais de artistas-celebridades, mixagens, masterizações, fotógrafos para fazer a capa e arte gráfica. Incluem-se, ainda, nas obrigações da gravadora, a organização de coquetéis de lançamento, promoção na grande mídia, jornais, revistas, aparições nos mais cobiçados programas de televisão.⁸⁹ Tais atividades são desempenhadas com o mínimo de criatividade exigido pela proteção do Direito Autoral.

Infere-se do exposto até o momento que a atividade desempenhada pelas gravadoras apresenta um fator risco em grau considerável, haja vista que a maioria das atividades descritas no parágrafo anterior são realizadas antes mesmo do produto fonográfico chegar à mão dos consumidores. Corre-se, aqui, o risco da aceitação do produto pelo público, podendo a gravadora, diante dessa dúvida, recuperar ou não o valor gasto com a produção do artista.⁹⁰

Resta claro, portanto, que o produtor musical é a pessoa física ou jurídica que, de acordo com o contrato de produção, fica responsável por todo o processo que envolve a fixação do fonograma e as demais atividades a este relacionadas.

⁸⁸ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 87.

⁸⁹ GUEIROS JR., op. cit., p. 117.

⁹⁰ GUEIROS JR., idem, p. 117.

2.4 Execução

Execução pública é “o ato e efeito de executar obras musicais ou lítero-musicais em público”,⁹¹ podendo ser “ao vivo” ou sob a forma fixada, por meio de instrumentos mecânicos.

Nehemias Gueiros Jr.⁹² explica que:

(...) a execução sempre pressupõe a intervenção de aparelhos ou instrumentos. O que distingue basicamente a execução da representação é a não-existência do drama, da encenação dramática ou cênica. Podemos citar como exemplo que uma peça teatral é representada, enquanto que uma obra de música clássica, apresentada ao vivo em palco, num concerto, é executada e não representada. (...)

Portanto, a execução configura a modalidade mais importante dos direitos patrimoniais do autor.⁹³ Tal importância se deve ao fato da referida atividade ter o caráter de publicidade.

2.5 Direito de execução pública

A execução pública da obra musical em qualquer modalidade exige a prévia autorização do autor ou do titular dos direitos. Sobre o assunto, Nehemias Gueiros Jr.⁹⁴ entende que:

A execução pública, que significa qualquer forma de comunicação da obra ao público além da privacidade do lar, está explicitada no art. 68 e seguintes da nova Lei de Direito Autoral, a 9.610, de 10.02.1998, que define os chamados “locais de frequência coletiva” para a utilização de obras intelectuais.

Executar publicamente uma obra musical gera direitos específicos às partes envolvidas. A execução pode resultar em Direito de Autor de execução pública para aqueles que participaram da criação da composição musical em todas as suas áreas. Pode, ainda, gerar Direitos Conexos de execução pública

⁹¹ PIMENTA, Eduardo. **Princípios de Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2004, p. 376.

⁹² GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 63-64.

⁹³ GUEIROS JR., op. cit., p. 64.

⁹⁴ GUEIROS JR., idem, p. 54-55.

para aqueles que estão em situação de intérprete ou executante da obra musical que está sendo comunicada publicamente.⁹⁵

De regra, tem-se que a viabilidade do procedimento de execução pública de obra musical necessita ser firmado um contrato de execução, por meio do qual o autor transfere o direito de transmissão da sua obra. Tal concessão de direitos (divulgação e exploração) é feita mediante a devida remuneração do autor, que, geralmente, é negociada pela associação da qual o artista fizer parte.

O referido procedimento concede ao empresário do setor musical a autorização autoral requerida. Diga-se, ainda, que é por meio da atividade desempenhada pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD -, por meio da organização do registro de dados e da fiscalização, que os artistas recebem as devidas remunerações referentes aos seus direitos autorais.⁹⁶

A título de curiosidade, haja vista que o assunto será devidamente trabalhado adiante, existe um visível estímulo do sistema à execução musical feita “ao vivo”. Dispõe o item 3, do Regulamento de Arrecadação do ECAD que a execução musical feita “ao vivo” sofrerá redução de 1/3 nos valores, seja nos critérios de cobrança por participação percentual, seja por parâmetro físico.⁹⁷

Cabe considerar, ainda, que é responsabilidade inicial do produtor do evento declarar expressamente uma lista citando quais obras serão executadas em seu evento, devendo, ainda, citar o nome dos respectivos autores. E, da mesma forma, declarar se as obras listadas serão executadas “ao vivo” ou mecanicamente. Tal situação, entre outras, tem como finalidade demonstrar ao órgão fiscalizador competente a situação do evento e, dessa forma, tornar viável a autorização e o cálculo dos direitos autorais.

⁹⁵ GUEIROS JR. Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 54-55.

⁹⁶ BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2001. P. 103.

⁹⁷ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1. ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. P.62.

2.6 O registro da obra musical

Sabe-se que a legislação autoral brasileira concede proteção às obras intelectuais ainda que estas não estejam registradas nos órgãos competentes para cada espécie artística. O registro se configura como ato declaratório de direitos, ou seja, após a “ascensão do Brasil à Convenção de Berna, (...) o registro das obras intelectuais ou quaisquer outras formalidades deixaram de ser ato constitutivo de direito (...)”.⁹⁸

Carlos Alberto Bittar⁹⁹ explica que:

O registro depende, pois, do interesse do autor, não se constituindo em requisito para a proteção da obra, no plano do Direito de Autor, que, entre nós, como temos realçado, se ajusta às diretrizes da Convenção de Berna (enquanto nos países de orientação anglo-saxônica é obrigatória, ao lado das formalidades, a menção de reserva e sua simbologia). Mas, na prática, cumpre seja sempre realizado, para evitar dúvidas e incertezas na posterior circulação jurídica da obra, em questões sobre autoria, anterioridade e outras.

Resta claro que, apesar da não obrigatoriedade do registro, realizada tal formalidade, esta possui uma “presunção *juris tantum*, isto é, salvo prova em contrário, é autor aquele cujo nome consta do registro”.¹⁰⁰

Sobre o assunto, Nehemias Gueiros Jr explica que:

Para que o registro processe-se na forma correta, prevista em lei, a obra musical tem que ser original e estar exteriorizada em forma de fita cassete magnética, contendo a música, acompanhada de uma cópia da partitura musical e uma cópia da letra musical, se houver.¹⁰¹

O ato do registro se concretiza a partir do requerimento do interessado. Para tanto é necessário a qualificação e a indicação dos dados de identificação do autor da obra. Em se tratando de obra musical, o registro poderá ser feito na Escola de Música e, uma vez realizado, fica sujeito a cobrança de retribuição, cujo “valor e processo de recolhimento serão estabelecidos por ato do titular do órgão da administração pública federal a que estiver vinculado o registro das obras intelectuais.”¹⁰² Ressalte-se, ainda, que, existindo a

⁹⁸ LEITE, Eduardo Lycurgo. **Direito de Autor**. Brasília: Brasília Jurídica, 2004. P. 91.

⁹⁹ BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2001. P. 134.

¹⁰⁰ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 66.

¹⁰¹ GUEIROS JR., op. cit., p 67.

¹⁰² BITTAR, op. cit., p. 134.

possibilidade de registro em mais de um órgão, este deverá ser feito no qual a obra intelectual tenha mais afinidade.¹⁰³

Outra finalidade, além da proteção, atribuída ao ato de registro de obras intelectuais é a de dar publicidade as mesmas. Tal argumento se baseia na idéia de que uma obra inédita guardada sob os domínios exclusivos do autor não pode gerar rendimentos. A partir do momento em que o artista efetuar o registro, aquela obra registrada perde a conotação de obra inédita.¹⁰⁴

O registro, apesar de legalmente não obrigatório, configura um instrumento probatório de autoria de qualquer obra em questionamento.

¹⁰³ LEITE, Eduardo Lycurgo. **Direito de Autor**. Brasília: Brasília Jurídica, 2004. P. 97.

¹⁰⁴ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. P. 171.

Capítulo 3. Direito Autoral e a música eletrônica

O objetivo é apresentar as peculiaridades que englobam as obras musicais da vertente da música eletrônica. Tal apresentação parte de uma análise histórica, demonstrando seus elementos de composição, apresentando seus artistas e, por fim, abrangendo as possibilidades de aplicabilidade da legislação autoral.

3.1 A música eletrônica

Da mesma forma que o surgimento da guitarra elétrica não foi uma moda passageira, haja vista que ela alterou definitivamente a forma de produção musical e, também, como se passou a escutar e tocar música,¹⁰⁵ a música eletrônica, igualmente, não pode ser considerada um modismo passageiro. Existem diversas correntes ou subgêneros desse estilo musical, os quais estão diretamente vinculados a selos de gravação específicos ou cenários regionais.¹⁰⁶ Sua criação tem conseqüências expressivas na indústria cultural. “Novos gêneros, novos estilos, novos sons surgem constantemente, recriando as diferenças de potencial que agitam o espaço musical planetário.”¹⁰⁷

A música eletrônica, assim como a música erudita, pode ser definida como uma linguagem universal. Tal fato se dá em virtude da relativa ausência de trechos com qualquer tipo de letra, e mesmo a existência desse diferencial não impede que a música atinja o seu objetivo e seja compreendida por qualquer indivíduo.

O Fato de que a música seja independente de línguas (com a notável exceção das letras das canções) evidentemente facilitou esse fenômeno de rompimento do isolamento. Se a escrita descontextualizava a música, sua

¹⁰⁵ SÁ, Simone Pereira de. **Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem**. Disponível em <<http://textoslabcult.files.wordpress.com/2007/10/sa-simone-pereira-musica-eletronica-e-tecnologia-reconfigurando-a-discotecagem.PDF>>. Acesso em 03 nov. 2009. P. 20.

¹⁰⁶ SCHUCKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999. P. 273. Tradução Carlos Szlak.

¹⁰⁷ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2000. P.139.

gravação e reprodução criam progressivamente um contexto sonoro mundial... e os ouvidos que lhe correspondem.¹⁰⁸

A música eletrônica tem sua origem na Alemanha, na década de 1950,¹⁰⁹ e sua inspiração parte das ramificações da música erudita, mais precisamente sob forte influência da música eletroacústica. Ao analisar os processos criativos musicais, nota-se a peculiaridade da eletroacústica:

A composição da música eletroacústica pressupõe utilização de aparelhos de base, entre os quais um micro para captar os sons, um ou vários gravadores para os gravar, para ler as bandas magnéticas e fazer montagens, um sistema de difusão da música (amplificadores). Os sons, quando não provêm de fontes acústicas (sons concretos¹¹⁰), existem graças a geradores eletrônicos, ou ainda graças a um sintetizador¹¹¹ (tipo especial de gerador) comandado ou não por um computador, ou mesmo graças a este mesmo computador.¹¹²

Nesse sentido, pode-se dizer que, a música eletroacústica alterou o que é considerado 'música'. É o momento no qual "o ruído passou a ser reconhecido como 'objeto de composição' e utilizado dentro de um processo de criação."¹¹³

A música eletrônica, por sua vez, é gênero musical que se caracteriza pelo uso significativo de técnicas musicais como o *sample*¹¹⁴, a colagem e a remixagem. Destaca-se pela sua característica de utilização de "blocos sonoros" (tais como *riffs* de guitarra, linhas de baixo ou bateria) extraídos

¹⁰⁸ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2000. P. 138.

¹⁰⁹ BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 76. Tradução: Maria Tereza Resende Costa.

¹¹⁰ "A música concreta utiliza como material de base da composição sons e ruídos tidos como "concretos", por serem produzidos pela vibração de corpos sonoros familiares (instrumentos de músicas, mas também ruídos da natureza ou de nosso ambiente cotidiano). Os sons originais não são produzidos pelo compositor, mas transformados e montados." Vide: CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. P. 372.

¹¹¹ Objeto que "produz sons a partir de instruções ou de códigos digitais". Vide: LÉVY, op. cit., p.141.

¹¹² DUFOURQ, Norbert. **Pequena história da música**. Lisboa: Edições 70, 1988. P. 191.

¹¹³ BALDELLI, Débora. **A música eletrônica dos Djs e a produção de uma nova escuta**. Disponível em:

<http://74.125.155.132/scholar?q=cache:Ag7sAH6xFR4J:scholar.google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=2000>. Acesso em: 16 ago. 2010. P. 4.

¹¹⁴ *Sample*: "(ing. lit.: amostra) Em música eletrônica, um trecho pré-gravado que é inscrito eletronicamente em uma música." Vide: DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: 34, 2004, p. 292.

de obras de terceiros e re-organizados para a feitura de composições originais e pesquisa de novas sonoridades.¹¹⁵

Especificamente na música eletrônica, dentre os muitos aparelhos de criação utilizados, destacam-se o seqüenciador¹¹⁶, que tem a finalidade de auxiliar à composição, o “*sampler*”¹¹⁷ para a digitalização do som, os programas de *mixagem* e *arranjo* do som digitalizado e o *sintetizador*, que produz sons a partir de instruções ou de códigos digitais.”¹¹⁸ Pierre Lévy, em sua obra *Cibercultura*, explica que:

É cada vez mais freqüente que os músicos produzam sua música a partir de amostragem (sampling, em inglês) e da reordenação de sons, algumas vezes trechos inteiros, previamente obtidos no estoque das gravações disponíveis. Essas músicas feitas a partir de amostragens podem, por sua vez, ser também objeto de novas amostragens, mixagens e transformações diversas por parte de outros músicos, e assim por diante. Essa prática é particularmente difundida entre as diferentes correntes da música tecno.¹¹⁹

No entanto, os músicos da vertente musical em análise utilizam-se dos mais variados elementos para compor suas músicas, isso inclui desde trechos de outras obras até a gravação de sons do cotidiano¹²⁰, como os sons da natureza, por exemplo. A música eletrônica tem como principais elementos constitutivos, o tempo, o silêncio e a repetição.¹²¹ O som pode ser eletronicamente alterado de diferentes modos, como, por exemplo, ajustando-se o volume, com “a filtragem (supressão de freqüências indesejadas), a adição de vibratos (“ordenamento”), reverberações (“o retardamento” do som, de modo que ele desapareça lentamente), ecos (o som é repetido enquanto vai

¹¹⁵ PESSERL, Alexandre. **Arte ilegal? Os Tribunais e a cultura do sample**. Disponível em: <http://www.direitoautoral.ufsc.br/congresso_ii/arquivos/anais_na_integra.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2010. P. 415.

¹¹⁶ Seqüenciador: Dispositivo eletrônico para gravação e reprodução de dados em linguagem digital. Em outras palavras, *software* que permite gravar, editar e reproduzir sinais e músicas em linguagem digital. Vide: DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: 34, 2004. P. 299.

¹¹⁷ *Sampler*: “Dispositivo eletrônico onde é gravado digitalmente o som de um instrumento ou voz. O *sampler* tem capacidade de reprodução de impressionante fidelidade, sem interferências, desvios ou ruídos.” Vide: DOURADO, op. cit., p. 292.

¹¹⁸ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2000, p.141.

¹¹⁹ LÉVY, op. cit., p.141.

¹²⁰ ANTUNES, Jorge (Org.). **Uma poética musical brasileira e revolucionária**. Brasília: Sistum Edições Musicais, 2002. P. 118.

¹²¹ KRÉINZ, Glória. **A música tecno inspira filósofos**. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/gloria.doc>>. Acesso em: 22 jan. 2010. P. 2.

desaparecendo)".¹²² Vai da criatividade de cada músico alternar esses elementos entre si e combiná-los com outros para que, então, seja produzida uma nova e original obra musical.

Contudo, importante é ressaltar a diferença existente no resultado final estético dos sons produzidos. Embora ambas sejam produzidas e executadas por meios eletrônicos, tem-se que a música eletrônica enfatiza a forte marcação do tempo, a constância da batida e a ênfase nos graves, já a música eletroacústica, aparentemente, não prioriza tal marcação, muitas vezes o objetivo é um resultado que se distancie disto.¹²³ Como exemplo da citada diferença, a obra eletroacústica de Stockhausen¹²⁴ destaca os timbres, "construídos sinteticamente a partir de oscilações simples de um gerador eletrônico, associados a sons cantados, a partir de palavras, por crianças; Daí o título da peça: *Gersan der Junglinge* (O cântico dos adolescentes)."¹²⁵

Uma obra musical do estilo eletrônico pode ser constituída apenas por sons originados eletronicamente, ou seja, pré-gravados, como também por sons manipulados "ao vivo" diante do público. Pode, ainda, ser a combinação de sons, vozes e instrumentos, soando naturalmente ou transformados por processos eletrônicos, ao vivo ou gravados.¹²⁶

3.2 Originalidade na música eletrônica

Sabe-se que a originalidade de uma obra intelectual é pressuposto indispensável para se obter a proteção oferecida pela legislação autoral.¹²⁷

¹²² BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. P. 76. Tradução: Maria Tereza Resende Costa.

¹²³ BALDELLI, Débora. **A música eletrônica dos Djs e a produção de uma nova escuta**. Disponível em: <http://74.125.155.132/scholar?q=cache:Ag7sAH6xFR4J:scholar.google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=2000>. Acesso em: 16 ago. 2010. P. 5.

¹²⁴ Karlheinz Stockhausen foi um dos precursores da produção de sons manipulados e gravados através de microfones ou criados através de osciladores, criando procedimentos de composição inovadores. Vide: BALDELLI, op. cit., p. 5.

¹²⁵ BARRAUD, Henry. **Para compreender a música de hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1975. P. 153-154.

¹²⁶ BENNETT, op. cit., p. 76.

¹²⁷ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. P. 95.

“Necessariamente a obra terá que ser original, o que não quer dizer nova”¹²⁸. Originalidade está relacionada aos traços individuais do autor, significa, então, produzir algo dotado de características próprias, expondo, assim, “a maneira como o seu criador vê o mundo, sente e percebe as coisas, o seu lado interior, e, desta forma, o transporta para sua criação.”¹²⁹

Nesse sentido, a autenticidade possui grande valor simbólico, sendo conceito básico e fortemente difundido nos cursos de música. “Para o senso comum, a autenticidade determina o produtor de textos musicais como “criador” de uma obra original e criativa, além de séria, singular e sincera”. De modo que, a originalidade cumpre função ideológica, ajudando a identificar as particularidades de cada cultura musical.¹³⁰ A criatividade, da mesma forma, faz parte de um dos mais importantes valores na arte. Sem ambos os pressupostos mencionados não existiriam evoluções nos estilos, desenvolvimento das técnicas ou inovações nas obras artísticas.¹³¹

Note-se que, conforme explicado no item anterior, sendo o *sample* um mecanismo de recorte de trechos de música, poderia tal ferramenta ser enquadrada no que se entende por limitações do direito de exclusividade do autor? Encontra-se aqui um impasse ainda não muito discutido pela doutrina, de modo que não é possível responder de forma precisa a presente indagação. A dificuldade está na falta de clareza da Lei de Direitos Autorais quando trata do assunto. A legislação não define com exatidão o que vem a ser “pequenos trechos”, deixando, portanto, os usuários de direitos autorais a mercê de suas próprias convicções e razoabilidade em relação ao uso de obras alheias. Convém observar que, a expressiva utilização do *sampling* não é (ou não deveria ser) por sua conveniência, mas devido às suas possibilidades sonoras.¹³² De modo que, tal mecanismo de criação musical não deve interferir na qualificação de originalidade da música.

¹²⁸ LANGE, Deise Fabiana. **O impacto da tecnologia digital sobre o direito de autor e conexos**. São Leopoldo: Unisinos, 1996, p. 21.

¹²⁹ LANGE, op. cit., p. 21.

¹³⁰ SCHUCKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 28.

¹³¹ PESSERL, Alexandre. **Arte ilegal? Os tribunais e a cultura do sample**. Disponível em: <http://www.direitoautorale.ufsc.br/congresso_ii/arquivos/anais_na_integra.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2010, p. 416.

¹³² PESSERL, op. cit., p. 418.

A música eletrônica, diante de toda a sua peculiaridade de criação, é, da mesma forma, constituída de elementos comuns a todas as composições musicais, quais sejam, o ritmo, a harmonia e a melodia. Costumeiramente, o que diferencia uma música eletrônica da outra é a melodia. Pode-se considerar que, analisando a especificidade de cada ramo, o ritmo seja o mesmo, porém a melodia e a composição variam de acordo com a identidade de cada produtor musical. Note-se que é impossível um músico produzir a mesma melodia que outro, da mesma forma que é impossível dois escritores redigirem exatamente a mesma tese sobre o mesmo assunto.

Todas as obras são fruto do espírito criador de pessoas que vivem num determinado ambiente físico e geográfico e num dado momento histórico, sofrendo as inevitáveis influências de ambos. Muitos autores de obras deixam-se guiar, consciente ou inconscientemente, pelas tendências do mercado. Nem por isso as obras deixarão de ser mais ou menos criativas.¹³³

Nesse sentido, tem-se que para que uma obra intelectual artística goze de proteção, “basta que não seja cópia de outra, e que importe em esforço intelectual do autor, com características próprias (...)”.¹³⁴ De modo que, o Direito de Autor não pretende discutir se uma obra é mais criativa do que outra, mas sim garantir proteção a qualquer obra, de modo geral artística, que apresente elementos criativos.¹³⁵ Para o Direito Autoral a forma deve possuir originalidade suficiente para merecer proteção, e tal proteção independe de qualquer formalidade, decorre apenas do ato de criação.¹³⁶

Analogamente aos critérios de originalidade adotados por doutrinadores de desenho industrial, considera-se que o grau de originalidade pode variar de acordo com setor da produção intelectual. Há setores nos quais pequenas diferenças podem ser suficientes para provocar a percepção do consumidor de que se trata de uma obra nova. Desse modo, a doutrina pondera o grau de originalidade de acordo com as circunstâncias concretas de cada

¹³³ ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002. P. 96.

¹³⁴ PIMENTA, Eduardo. **Princípios de Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2004. P. 73.

¹³⁵ ABRÃO, op. cit., p. 96.

¹³⁶ REVISTA DA ABPI: Do requisito de originalidade nos desenhos industriais. Rio de Janeiro: Abpi, maio-junho 2010.

ramo.¹³⁷ Exemplifica-se, aqui, a possibilidade de flexibilização dos critérios de originalidade, de modo que cada setor artístico apresenta sua particularidade criativa.

3.3 O produtor/autor da música eletrônica

Antes de entrarmos no assunto propriamente dito, é importante conceituar o que vem a ser produtor de música eletrônica.¹³⁸ No cenário da citada vertente musical, é considerado produtor aquele que produz, cria a música eletrônica em si. Em outras palavras, produtor é o autor da obra musical no sentido exato da palavra.

O produtor de música eletrônica pode ser considerado músico? Assim como, durante muito tempo, a atividade desempenhada pelos percussionistas foi encarada por muitos como “menor” e eles como o “pessoal da cozinha”, no campo da música eletrônica não está sendo muito diferente. Existe uma nítida resistência por parte dos músicos nesse sentido.¹³⁹

Entretanto, de acordo com o professor Antônio Chaves, consideram-se músicos “os que professam a arte da música, compondo, regendo, tocando, executando ou cantando, ou fazendo parte de bandas, orquestras ou filarmônicas”.¹⁴⁰ Partindo desse conceito, é possível se inferir que tanto os produtores de música eletrônica, quanto os Dj’s, estes em situação de executantes, são artistas integrantes da classe dos músicos, uma vez que praticam e disseminam a arte da música.

¹³⁷ REVISTA DA ABPI: Do requisito de originalidade nos desenhos industriais. Rio de Janeiro: Abpi, maio-junho 2010.

¹³⁸ Produtor DJ é aquele que manipula obras fonográficas impressas ou não, **cria** ou **recria** versões e executa montagens sonoras para a criação de obra inédita, originária ou derivada. Já Dj é o profissional que seleciona obras fixadas e fonogramas, impressos ou não, organizando e dispondo de seu conteúdo, **executando** essas seleções e divulgando-as ao público, por meio de aparelhos eletromecânicos, eletrônicos, ou outro meio de reprodução. Vide: CRISTINA, Karla. **Congresso regulamenta profissão de DJ.** Disponível em: <http://www.maisbrasil.com/2010/Default.asp?Pagina=Blogs_Redireciona&ID_CONTEUDO=4104&ID_AREA=6&ID_SUBAREA=187&COR_BLOG=B61010>. Acesso em: 12 jul. 2010.

¹³⁹ FRAGOSO, João Henrique. **Arte musical. Trabalho de Dj's gera discussão sobre direitos autorais.** Disponível em: <<http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/27634/27192>>. Acesso em: 04 ago. 2010.

¹⁴⁰ CHAVES, Antônio. **Direitos Conexos.** São Paulo: Ltr, 1999. P. 151.

Nesse sentido, sendo o produtor de música eletrônica classificado como músico, este se equipara a um compositor de música popular, por exemplo, visto que ambos desempenham um processo de desenvolvimento e criação de uma obra musical original e criativa.

Note-se que:¹⁴¹

Composição é um processo essencial da música devido à sua própria natureza: qualquer que seja o nível de complexidade, estilo ou contexto, é processo pelo qual toda e qualquer obra musical é gerada. (...) Composição musical acontece sempre que se organizam idéias musicais elaborando-se uma peça, seja uma improvisação feita por uma criança ao xilofone com total liberdade e espontaneidade ou uma obra concebida dentro de regras e princípios estilísticos.

Importante ressaltar que, embora a música eletrônica esteja diretamente vinculada a um processo de composição no qual se utilizam as ferramentas disponibilizadas pela tecnologia musical, tal fato não descaracteriza o seu processo criativo. “Computador não compõe, assim como violino também não”.¹⁴² Sobre o assunto, Deise Fabiana Lange diz:

“(...) vale dizer que, nenhuma dessas máquinas eletrônicas são capazes de, por si só, criar uma obra musical, há e haverá sempre a necessidade da intervenção do cérebro humano para dar-lhe uma feição acabada.”¹⁴³

Resta claro que o produtor de música eletrônica é sujeito de Direito Autoral, tendo em vista que é ele o autor das suas composições. Posto que, define o artigo 11º da Lei 9610/98 autor como sendo a “pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica”. Devendo ainda a respectiva obra ser “concebida com originalidade e que a criatividade e a originalidade sejam exteriorizadas”,¹⁴⁴ acrescenta-se em qualquer meio tangível. Requisitos estes que são fielmente cumpridos por aqueles que dedicam seu conhecimento e criatividade à produção/composição de obras musicais do estilo eletrônico.

¹⁴¹ FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. **Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática**. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/viewFile/8526/4948>>. Acesso em: 02 set. 2010.

¹⁴² BALDELLI, Débora. **A música eletrônica dos Djs e a produção de uma nova escuta**. Disponível em: <http://74.125.155.132/scholar?q=cache:Ag7sAH6xFR4J:scholar.google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=2000>. Acesso em: 16 ago. 2010. P. 4.

¹⁴³ LANGE, Deise Fabiana. **O impacto da tecnologia digital sobre o direito de autor e conexos**. São Leopoldo: Unisinos, 1996. P. 91.

¹⁴⁴ PELLEGRINI, Luiz Fernando Gama. **Direito Autoral do artista plástico**. São Paulo: Oliveira Mendes, 1998. P. 5.

3.4 O artista executante

A diferenciação clássica que se dá a artistas intérpretes e executantes é baseada no seguinte fundamento: é intérprete aquele que imprime traços de sua personalidade à obra que está sendo apresentada e executante aquele que está sujeito à “interpretação pessoal de outrem”, embora não deixe de dar a execução um mínimo de parcela criativa.¹⁴⁵

No caso específico do músico intérprete ou executante, se faz necessária uma intervenção na obra musical, a qual será intercedida por um instrumento musical qualquer, podendo ser desde “cordas, percussão, metais, madeiras ou a própria voz”, por exemplo.¹⁴⁶

A expressão “direitos dos artistas intérpretes e/ou executantes” não é limitativa, mas geral, uma vez que dá origem a duas figuras específicas: daqueles que se valem de seu corpo e de sua voz para comunicar uma obra, chamados atores, cantores, bailarinos; e a daqueles que se servem de um instrumento musical, conhecidos como músicos executantes, exemplos que nos dão uma pauta importante, que, considerando-se o pouco conhecimento dessas disciplinas jurídicas, tem uma transcendência fundamental entro da técnica legal.¹⁴⁷

Sabe-se que instrumento musical é “todo dispositivo susceptível de produzir som, utilizado como meio de expressão musical.”¹⁴⁸ Nesse sentido, então, tem-se que “qualquer objeto, desde um pedaço de pau até o mais sofisticado aparelho que, de qualquer forma, produza sons que possam ser caracterizados como música, é um instrumento musical”.¹⁴⁹

Nesse sentido, é possível compreender que os elementos utilizados pelos Dj's sejam classificados como instrumentos musicais, dentre os quais destacam-se a CDJ, o *mixer*¹⁵⁰, os processadores, os teclados e baterias eletrônicas. O toca-discos, no seu papel inativo de mero reprodutor de sons, é apenas uma máquina. No momento em que é manejado pelo Dj produz novos

¹⁴⁵ CHAVES, Antônio. **Direitos Conexos**. São Paulo: Ltr, 1999. P. 43.

¹⁴⁶ FRAGOSO, João Henrique. **Arte musical. Trabalho de Dj's gera discussão sobre direitos autorais**. Disponível em: <<http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/27634/27192>>. Acesso em: 04 ago. 2010.

¹⁴⁷ CHAVES, op. cit., p. 45-46.

¹⁴⁸ HENRIQUE, Luís L.. **Instrumentos musicais**. 5 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 3.

¹⁴⁹ FRAGOSO, op. cit.

¹⁵⁰ *Mixer*: “mesa para mixagem eletrônica de sons.” Vide: DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: 34, 2004. P. 208.

sons, resultado da alteração dos sons originalmente gravados, torna-se um instrumento musical.¹⁵¹

A criatividade do Dj vai muito além do seu *set list*¹⁵² durante a apresentação. No momento da sua apresentação, o artista é muitas vezes influenciado pelo público, adaptando a sua performance de acordo com a reação das pessoas que estão dançando. Nesse sentido, o artista vai *mixar*¹⁵³ as faixas musicais com possibilidades, entre outras, de alterar o volume, o grave e o agudo das músicas, de forma a causar o impacto desejado na pista de dança. “Proporcionando, dessa forma, aos ouvidos dos seus ouvintes uma versão personalizada, ainda que fugaz, do fonograma tocado.”¹⁵⁴ Na cena eletrônica, um Dj somente se destaca em razão da sua “habilidade de imprimir sua marca, sua assinatura, seja na eclética escolha das músicas ou na forma como esta é processada pelo *mixer* no momento em que está sendo tocada.”¹⁵⁵

Assim sendo, os artistas intérpretes e, da mesma forma, os executantes:

Dão, (...), vida e cor a elaboração que de outra forma não sairiam do papel, inacessíveis ao grande público, exercendo função decisiva para que o compositor seja compreendido e divulgado, aquém e além das fronteiras de seu país, e oferecem, assim, similitudes e compatibilidades com o direito de autor, a tal ponto que, vencidas as resistências iniciais, a lei não mais hesita em protegê-las em sentido análogo.¹⁵⁶

Face ao exposto, pode-se classificar a categoria dos Dj's como parte integrante dos músicos executantes, uma vez que, conforme demonstrado, desempenham atividade com o mínimo de criatividade exigido pelo âmbito da

¹⁵¹ FRAGOSO, João Henrique. **Arte musical. Trabalho de Dj's gera discussão sobre direitos autorais.** Disponível em:

<<http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/27634/27192>>. Acesso em: 04 ago. 2010.

¹⁵² *Set list* é a seleção de músicas que serão “tocadas”, muitas vezes escolhidas no momento da apresentação. Tal escolha pode variar de acordo com o público, com o evento, com o contrato, etc.

¹⁵³ Mixar: balancear eletronicamente duas ou mais trilhas gravadas. Vide: DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música.** São Paulo: 34, 2004, p. 208.

¹⁵⁴ LANGE, Deise Fabiana. **O impacto da tecnologia digital sobre o direito de autor e conexos.** São Leopoldo: Unisinos, 1996, p. 119.

¹⁵⁵ BALDELLI, Débora. **A música eletrônica dos Djs e a produção de uma nova escuta.** Disponível em: <http://74.125.155.132/scholar?q=cache:Ag7sAH6xFR4J:scholar.google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=2000>. Acesso em: 16 ago. 2010, p. 3.

¹⁵⁶ CHAVES, Antônio. **Direitos Conexos.** São Paulo: Ltr, 1999, p. 22.

proteção à propriedade intelectual. E, assim sendo, capazes de usufruir dos direitos conexos relativos às suas performances no que couber.

3.5 Execução pública: *Dj set versus Live*

Conforme explicado no capítulo 2 do presente trabalho, execução pública se caracteriza por todo meio de comunicação ao público de uma composição musical, tendo ela letra ou não. Fato que pode ocorrer das mais diversas formas, tais como a publicação em fonogramas, em obras audiovisuais, na radiodifusão, em shows, em apresentações “ao vivo”,¹⁵⁷ bem como durante a performance de um Dj. Executar publicamente uma obra musical ou lítero-musical gera uma gama de Direitos Autorais e Conexos, cada qual na sua especificidade.

Entende-se por *Dj set* a apresentação de um Dj em festas, shows, *night clubs*, festivais, entre outros tipos de evento. *Dj set* é o momento no qual o artista é qualificado como executante. Durante a sua performance, o artista se utiliza de músicas de autorias variadas. Sua apresentação tem como base mixar duas faixas musicais, usualmente denominadas de *tracks*, de tal modo que o público não perceba a mudança de uma música para a outra.

Nesse sentido, um *Dj set* é, via de regra, preparado no momento da apresentação, adequando, assim, as músicas executadas às necessidades observadas na pista de dança. Ocorre que, segundo os critérios de arrecadação do ECAD, é necessário que o produtor do evento apresente, previamente, uma “relação completa das obras a serem utilizadas com a identificação dos autores, intérpretes e produtores”,¹⁵⁸ para que a atividade seja devidamente enquadrada na tabela de preços do referido Escritório. Entretanto, em se tratando de música eletrônica, tal situação é praticamente impossível, pois são raros os Dj’s que se apresentam com o *set* já preparado. O que se observa, na maioria dos eventos, é

¹⁵⁷ PIMENTA, Eduardo. **Princípios de Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2004. P. 376.

¹⁵⁸ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1. ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. P. 71.

o artista adaptar seu *set list* de acordo com as diversas variáveis de cada evento.¹⁵⁹ Tem-se, neste caso, um impasse.

O usuário de Direitos Autorais na cena da música eletrônica, ou seja, o produtor de eventos, encontra-se em desvantagem, tendo em vista que a “recusa” em prover as informações necessárias para o devido enquadramento de sua utilização acarreta na utilização de meios indiretos para estimar a retribuição devida.¹⁶⁰ Diante de tal situação, deve-se observar a boa-fé do usuário e os costumes que cercam a vertente musical em análise.

Outra forma de apresentação de um Dj ao público é o chamado *live performance*. Nesse caso, o artista, da mesma forma, utiliza o mecanismo da mixagem de músicas para se apresentar, contudo, as *tracks* a serem “tocadas” são, necessariamente, de autoria própria. No caso em tela, observa-se, então, que não há que se falar em critérios de arrecadação de Direitos Autorais, uma vez que o artista está executando músicas de sua própria autoria, tornando-se executante de si próprio.

Note-se que, no caso de execução pública de músicas de autoria do intérprete/executante, este pode comunicar formalmente tal circunstância à associação musical da qual for filiado ou diretamente ao Ecad, caso não exista filiação. Tal fato tem a finalidade de excluir a cobrança levada a efeito pelo referido órgão arrecadador. Na situação em análise, a comunicação ao Ecad deverá ser feita por meio de correspondência, cujo conteúdo deverá explanar o uso de seu direito de forma direta e conjuntamente ao usuário de Direitos Autorais da música, informando, ainda, seu repertório. Cabe ressaltar que a titularidade sobre as obras musicais deverá ser 100% do intérprete/executante. Caso exista parceria com outro artista, editora ou gravadora, também deverão ser apresentadas as autorizações dos mesmos.¹⁶¹

¹⁵⁹ BALDELLI, Débora. **A música eletrônica dos Djs e a produção de uma nova escuta.** Disponível em: <http://74.125.155.132/scholar?q=cache:Ag7sAH6xFR4J:scholar.google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=2000>. Acesso em: 16 ago. 2010, p. 2.

¹⁶⁰ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral.** 1. ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. P. 71.

¹⁶¹ Disponível em: www.ecad.org.br. Acesso: 15 set. 2010.

3.6 O *remix*

A música, mais do que qualquer outra expressão intelectual, pode ser objeto de elaborações secundárias.¹⁶² As composições musicais podem ser simplificadas, servir de tema a complicadas variações, ser transcrita em tonalidades diferentes da original, servir de elemento a variações e elaborações de seus temas originais, pode, ainda, ser levada a ritmo diferente e assim sucessivamente.¹⁶³

As transformações de obras intelectuais implicam na sua alteração substancial, de modo que, especificamente na música, o motivo¹⁶⁴ musical alheio se configure como acessório de importância secundária. Em outras palavras, a técnica da transformação, conhecida como transformação temática, consiste na mudança de determinado trecho musical, mantendo-se os seus principais elementos.¹⁶⁵

No tocante da música eletrônica, é plausível a comparação da estrutura de formação de uma versão de uma música popular, por exemplo, com a estrutura de criação de um *remix*. Note-se que, sendo a versão uma modalidade de transformação musical, o *remix*, da mesma forma, o é. Conceitua-se, portanto, *remix* como sendo o rearranjo de música já conhecida.¹⁶⁶

Entende-se por versão a apresentação e/ou gravação desempenhadas, via de regra, por músicos não responsáveis pela gravação original.¹⁶⁷ A versão musical pode ser compreendida, também, como a adaptação de uma composição musical escrita de um determinado instrumento para outro; pode, do mesmo modo, “haver um [re] arranjo se houver a redução de uma

¹⁶² CHAVES, Antônio. **O Direito de Autor nas obras musicais**. *Revista de Informação Legislativa*, Brasília: abril-junho 1974. P. 152.

¹⁶³ BOBBIO, Pedro Vicente. **O direito de autor na criação musical**. São Paulo: Lex, 1951. P. 16-45.

¹⁶⁴ Motivo é o fragmento melódico, harmônico ou rítmico (ou uma combinação entre dois ou todos eles) que representa o princípio da unidade de uma composição, cuja idéia predomina em uma manifestação musical entre os mais diversos gêneros. Vide: DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: 34, 2004. P. 212.

¹⁶⁵ DOURADO. op. cit., 336.

¹⁶⁶ DOURADO, idem, p. 277.

¹⁶⁷ SCHUCKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999. P. 273. Tradução: Carlos Szlak.

composição para orquestra, de uma sinfonia ao uso de um número menor de instrumentos, ou mesmo de um só.”¹⁶⁸

Contudo, um *remix* é uma versão, mas, não necessariamente, uma versão é um *remix*. Usualmente, no momento em que o produtor de música eletrônica cria um *remix*, este vai buscar manter o elemento marcante da música originária acrescentando à derivação a sua identidade. A versão, por sua vez, não necessariamente será composta pelos mesmos elementos da música primígena. Porém não existe uma regra.

Portanto, ambos os institutos descritos anteriormente buscam alterar a forma da obra musical preexistente. Para tanto, entende-se por forma a configuração básica que um compositor pode valer-se para moldar ou desenvolver uma música. São vários os tipos de formas ou configurações obtidos através de técnicas distintas, nos diferentes períodos da história da música.¹⁶⁹

Deve-se considerar que a variação musical pode ser conceituada como “o empréstimo do tema de uma composição anterior combinada com novos desenvolvimentos, servindo a obra anterior de base à variação, com base a partir da qual o autor segundo imagina e inova”. Isso posto, nota-se que, a obra musical derivada, uma vez dotada do requisito fundamental da originalidade, é assegurada proteção sob os mesmos argumentos que se aplicam à música originária.¹⁷⁰

Deve-se sempre ter em mente que a proposta da [Lei de Direitos Autorais] não é formar julgamentos em relação à estética das obras criadas, mas sim assegurar uma diferença suficientemente marcante entre a obra primígena e a derivação, de modo a evitar complicações posteriores entre os criadores, representando, assim, um problema autoral nas obras originárias. O critério de originalidade foi desenvolvido em sentido amplo, “podendo, paradoxalmente, inibir ao invés de promover a criação de trabalhos derivados”.¹⁷¹ [Tradução da autora]

¹⁶⁸ CHAVES, Antônio. **O Direito de Autor nas obras musicais**. *Revista de Informação Legislativa*, Brasília: abril-junho 1974, p. 153.

¹⁶⁹ BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. Tradução: Maria Tereza Resende Costa, p. 12.

¹⁷⁰ CHAVES, op. cit., p. 152.

¹⁷¹ “(...), always bearing in mind that the purpose of the term in copyright law is not to guide aesthetic judgments but to assure a sufficiently gross difference between the underlying and the derivative work to avoid entangling subsequent artists depicting the underlying work in copyright problems”; were originality construed too broadly “it would paradoxically inhibit rather than promote the creation of such works” Vide: GORMAN, Robert A.; GINSBURG, Jane C. **Copyright: Cases and Materials**. 6. ed. Westlaw, 2002. P.173.

Cabe lembrar que, para que a obra derivada seja passível de proteção, a mesma, além de autorizada pelo titular de Direitos Autorais, deverá ser transformada de tal modo que a criação que resultante do processo de derivação seja independente e distinguível da obra preexistente.¹⁷² Nesse sentido, implicitamente, espera-se uma contribuição intelectual por parte do autor da criação derivada.

3.7 A gravadora

O produtor fonográfico, costumeiramente designado no mundo da música como gravadora¹⁷³, é a responsável por organizar toda a atividade que envolve a produção da fixação de uma obra musical em suporte físico. Conforme explicado no capítulo 2 do presente trabalho, as gravadoras, sempre que agirem no papel de produtoras fonográficas, são as responsáveis por desenvolver a coordenação e supervisão artística e técnica da produção de uma obra musical.

No entanto, com o advento de todas as novas tecnologias e em razão da própria natureza da música eletrônica, os músicos estão tornando-se cada vez mais auto-suficientes. “Um dos primeiros efeitos da digitalização foi o de colocar o estúdio ao alcance dos orçamentos individuais de qualquer músico.”¹⁷⁴ Disso decorre que, desde que em posse de um computador com a programação adequada, a produção musical vai depender apenas do impulso criativo do músico. A isso, acrescenta-se, ainda, que, o “padrão MIDI¹⁷⁵ (Musical Instrument Digital Interface) permite que uma sequência de instruções musicais produzida em qualquer estúdio digital seja “tocada” em qualquer sintetizador do planeta”.¹⁷⁶

¹⁷² GORMAN, Robert A.; GINSBURG, Jane C. **Copyright: Cases and Materials**. 6. ed. Westlaw, 2002. P. 173.

¹⁷³ BRASIL. **Lei N º 9610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências, 1998. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 20 set. 2010. Art. 5º, XI.

¹⁷⁴ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2000. P.140-141.

¹⁷⁵ “Trata-se de um instrumento que controla a comunicação e vinculação de todos os aparatos que envolvem a criação musical: sintetizadores, mostradores, seqüenciadores, caixas de ritmo, amplificadores, computadores, etc.” Vide: LANGE, Deise Fabiana. **O impacto da tecnologia digital sobre o direito de autor e conexos**. São Leopoldo: Unisinos, 1996. P.91.

¹⁷⁶ LÉVY, op. cit., p. 141.

Na atual cena eletrônica brasileira, mais comum é encontrar gravadoras independentes, as quais trabalham com o intuito de produzir e divulgar seus artistas. Dentre as atividades por elas desempenhadas convém destacar o *booking* dos artistas de seu *cast*¹⁷⁷. Entende-se por *booking* a prática de intermediar a contratação entre artistas e produtores de eventos.

Diante de tanta tecnologia, observa-se, no que diz respeito à música eletrônica, a prática do lançamento de faixas musicais por meio do mundo virtual. É praticamente inexistente o uso de Cd's para este fim. Existe, aqui, uma dicotomia a ser analisada. O desenvolvimento da internet facilitou a divulgação e reprodução de músicas de forma rápida e, muitas vezes gratuitas, como é o caso de sites como o palcomp3.com.¹⁷⁸ Com isso, atinge-se, então, o objetivo do artista de dar publicidade à sua criação para o maior número de pessoas possível. Contudo, uma vez disposta na rede, as gravadoras perdem o interesse de lançamento da música por esta não ser mais novidade no mercado musical. Esse é um dos motivos que incentivam os artistas a criarem suas próprias gravadoras.

Alguns produtores independentes, por sua experiência de mercado e *horas de voo* na indústria fonográfica, montam os seus próprios selos e estúdios musicais de *griffe*, conseguindo firmar os chamados *label deals* com as gravadoras, em que os produtos musicais são publicados pela gravadora, mas ostentando a marca e o nome do selo independente.¹⁷⁹

Surgem, então, sites como o beatport.com, no qual o usuário paga um valor determinado para obter a música desejada com qualidade original e de forma legal.¹⁸⁰ Tal valor é estipulado de acordo com a relação contratual existente entre o artista e a gravadora da qual fizer parte, e, por sua vez, da gravadora com a organização do site.

À título explicativo, em relação a qualidade das cópias no mundo digital, o professor Eduardo Lycurgo Leite¹⁸¹ demonstra que:

Sendo uma cópia digital uma cópia potencialmente perfeita é possível criar desta geração de cópias outras cópias tão perfeitas quanto os originais e

¹⁷⁷ Cast é o elenco de artistas que fazem parte da gravadora.

¹⁷⁸ Disponível em: www.palcomp3.com. Acesso em: 31 ago. 2010.

¹⁷⁹ GUEIROS JR., Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005, p. 111.

¹⁸⁰ Disponível em: www.beatport.com. Acesso: 31 ago. 2010.

¹⁸¹ LEITE, Eduardo Lycurgo. **Direito de Autor**. Brasília: Brasília Jurídica, 2004. P. 183.

assim por diante. Por exemplo: bastaria que qualquer um de nós produzisse um texto no computador e o gravasse. Teríamos aí um original. Ao copiarmos tal texto para um disquete temos a primeira geração de cópias, sendo que o que está contido no disquete tem o mesmo potencial e qualidade do original, dele podendo serem feitas inúmeras cópias. Agora, coloquemos tal disquete em outro computador e façamos a gravação do texto nele inserido. Salvo se houver algum problema com o dispositivo de leitura ou dispositivo eletrônico que seja capaz de interpretar os sinais digitais ou mesmo no processo de cópia, a obra digital não será copiada, caso contrário, outras cópias digitais poderão ser feitas gerando um infinito e ilimitado número de reproduções possíveis.

A tecnologia digital, devido a sua natureza constitutiva descritiva, admite que “se faça uma cópia do original potencialmente tão perfeita quanto este, posto que não possui a característica de degeneração entre gerações”. Diferentemente da tecnologia analógica.¹⁸²

Portanto, no campo da música eletrônica, a gravadora tem seu campo de atuação equivalente ao de uma gravadora de música popular, por exemplo. Desempenhando atividades que geram, da mesma forma, direitos conexos ao produtor fonográfico.

3.8 O registro da música eletrônica

O ato do registro, embora não seja formalidade obrigatória no Brasil, garante ao autor segurança quanto aos direitos sobre suas obras musicais.¹⁸³ Em linhas gerais, todas as obras a serem encaminhadas para registro deverão ser apresentadas em um exemplar legível, devendo o requerente guardar sempre consigo a obra original. “As obras encaminhadas para registro ficarão sob a guarda do Escritório de Direitos Autorais e estarão acessíveis somente ao autor/titular ou seu procurador devidamente autorizado.”¹⁸⁴

Via de regra, são duas as espécies de registro de obras musicais. O Registro de Obra está relacionado aos elementos da composição musical em si, dentre eles a melodia, a partitura e a letra, se esta última existir. Tal registro é feito na Biblioteca Nacional e/ou na Escola de Música, variando de acordo com a

¹⁸² LEITE, Eduardo Lycurgo. **Direito de Autor**. Brasília: Brasília Jurídica, 2004, p. 183.

¹⁸³ GUEIROS JR, Nehemias. **O Direito Autoral no Show Business**. 3 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005. P. 66.

¹⁸⁴ Disponível em: www.bn.br. Acesso: 15 set. 2010.

estrutura de cada cidade.¹⁸⁵ Neste primeiro caso, não é assegurado ao autor o recolhimento de Direitos Autorais, o referido ato somente assegura a autoria da obra. Por sua vez, o Registro de Fonograma é aquele realizado junto ao Ecad. Registrada a obra musical no referido órgão de arrecadação, esta passa a ser identificada por meio do *International Standard Recording Code*, ISRC, que é um código-padrão internacional de gravação.¹⁸⁶ A partir desse registro é assegurado ao autor o pagamento de Direitos Autorais e Conexos por eventuais execuções públicas.

Contudo, o Registro de Fonograma apresenta falhas, de modo que é muito pouco específico. Para tanto, o requerente informa quem são os compositores da obra em questão, bem como o nome da música e a duração da mesma. Nota-se que, não existe garantia de correspondência entre a obra registrada e a obra declarada, uma vez que não se exige a apresentação de um exemplar com áudio e partitura das composições. Cumpre ressaltar, ainda, que o registro declaratório de direitos não configura requisito para o registro no Ecad.

Na cena de música eletrônica a prática do registro é pouco difundida. Criou-se uma cultura de fiscalização, de certa forma, independente, haja vista o sistema obsoleto de registro musical adotado no Brasil. Diante do expressivo e não tão recente desenvolvimento tecnológico, a exigência de partitura para o referido fim torna-se um empecilho para a classe musical em debate, no que diz respeito à garantia de seus Direitos Autorais. No entanto, os direitos patrimoniais dos produtores de música eletrônica encontram-se garantidos, tendo em vista a possibilidade de registro de suas obras junto ao Ecad.

3.9 E.C.A.D. e a problemática da música eletrônica

O ECAD, entidade responsável por arrecadar e distribuir os Direitos Autorais e Conexos referentes à utilização pública de obras musicais e lítero-musicais, se configura como sendo:

¹⁸⁵ Disponível em: www.bn.br. Acesso: 15 set. 2010.

¹⁸⁶ Disponível em: www.ecad.org.br

(...) uma associação de associações, sem finalidade lucrativa que atua com base na lei, em seu estatuto, bem como em um regulamento de arrecadação e outro de distribuição elaborados pelas associações de titulares, os quais dispõem sobre os critérios de cobranças e forma de repasse aos titulares dos valores arrecadados.¹⁸⁷

Sabe-se que as produções musicais da cultura da música eletrônica dão pouca ênfase às obras lítero-musicais, muitas vezes primando pela total ausência de letra em suas composições. Tal situação é fator que, certamente, dificulta a fiscalização pelo órgão competente, uma vez que é notável que exista uma real dificuldade de identificação de autoria das obras executadas. Cabe lembrar que, a legislação autoral contempla expressamente qualquer forma de música, portanto não há que se falar em discriminação musical de qualquer natureza.

Entretanto, a referida fiscalização poderá ser, além de realizada diretamente pelo ECAD, desempenhada por associações e pelos próprios interessados. O artigo 98 da Lei 9610/98 concede às associações representatividade para agirem em juízo ou fora dele na conservação dos direitos de seus associados. Dispõe, ainda, que o titular de Direitos Autorais poderá agir em nome próprio na defesa de seus interesses, ainda que associado à entidade representativa competente.¹⁸⁸

Pese o leitor, que jamais os titulares de direitos autorais teriam a menor condição de autorizar pessoalmente todas as milhões de utilizações de suas obras que ocorrem diariamente nos quatro cantos do país e do mundo, haja vista vivermos numa economia globalizada e dada a utilização em massa dos meios de comunicação. Neste sentido, imprescindível o associativismo para a proteção efetiva dos direitos autorais, sendo muito correto o ditado popular de que a união faz a força.¹⁸⁹

Portanto, a participação e controle do já mencionado sistema de fiscalização é feito por meio de um intercâmbio de atividades entre o ECAD, as associações e os próprios titulares. “As verbas recebidas, apartadas as necessárias à sua administração, são depois repassadas às associações, que as distribuem a seus filiados, em consonância com os respectivos direitos”. O referido repasse será feito em nome do interessado e, para tanto, será utilizada a rede bancária autorizada e com ordem própria. “Daí por que, para integrar-se à

¹⁸⁷ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1. ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. P. 49.

¹⁸⁸ DIAS, op. cit., p. 46.

¹⁸⁹ DIAS, idem, p. 45.

sistemática, necessária se faz a filiação do autor a uma entidade do respectivo setor”.¹⁹⁰

Atualmente, existem dez associações de titulares de Direitos de Autor e Conexos relacionadas à execução musical, que defendem os interesses de seus filiados.¹⁹¹ Ocorre que, para o setor da música eletrônica ainda inexiste uma associação específica, de modo que tal situação nada favorece os interesses da classe dos artistas da vertente musical em questão.

Outro fator a se considerar é o fato de não ser costume o cadastro por parte dos produtores e Dj's de música eletrônica e, da mesma forma, o registro de suas obras musicais. De modo que, não havendo tal registro, o usuário de direitos autorais não tem incentivo para valorizar o trabalho do artista por meio do pagamento pelo uso de obras musicais alheias, uma vez que o valor a ser pago não tem destino a ser repassado. A prática do registro, seja em qual modalidade for, ainda é muito pouco difundida no setor da música eletrônica.

¹⁹⁰ BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. P.63.

¹⁹¹ DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1. ed. Campinas-sp: Bookseller, 2000. P. 46.

Conclusão:

O debate sobre a possibilidade de aplicação do Direito Autoral na música eletrônica foi, fundamentalmente, o objeto de estudo desta pesquisa. Mais especificamente, a relação entre a música eletrônica, a tecnologia e o Direito Autoral: uma reflexão que partiu da análise da produção, circulação e consumo desse tipo de música. Contudo, convém mencionar que, antes de adentrar na problemática da música eletrônica propriamente dita, foi necessário o esclarecimento de institutos particulares do Direito Autoral, bem como as possibilidades de aplicação destes no campo específico das obras musicais e lítero-musicais.

A pesquisa buscou avaliar o efeito de determinado fato no mundo concreto das possibilidades jurídicas. Por meio dessa análise, foi possível verificar se a prática dos artistas da música eletrônica está ou não de acordo com as possibilidades oferecidas pela legislação autoral e se esta, por sua vez, está a quem ou além das necessidades do atual mercado cultural.

O surgimento da música eletrônica no século XX teve conseqüências expressivas no cenário cultural, de modo que não é mais possível deixar de lado a visível influência exercida pela mesma. É denominada eletrônica por ser criada e executada por meio de aparelhos eletrônicos. Caracteriza-se como obra intelectual artística passível de proteção autoral, uma vez que a atual Lei de Direitos Autorais nº 9610/98 ampara expressamente as obras musicais tendo elas letra ou não.

Nesse sentido, observa-se que as composições da vertente musical em análise são obras dotadas de critérios de criatividade e, uma vez sendo originais, preenchem os requisitos indispensáveis ao alcance da proteção oferecida pela legislação autoral. O *remix*, como obra derivada que é, exige a prévia autorização do autor originário da música para que, então, seja feita a transformação. Observado o mencionado requisito da originalidade, tal alteração deverá resultar em uma obra derivada independente e distinguível da obra que serviu de inspiração.

A idéia de sujeitos de Direitos de Autor está relacionada à titularidade e autoria desses direitos. Especificamente na cena da música eletrônica, o termo produtor é costumeiramente utilizado para denominar aquele que cria, ou seja, aquele que produz a obra musical, sendo este, portanto, o autor. Infere-se daí que o produtor é sujeito de Direito Autoral, tendo em vista ser ele o autor das suas músicas. Por sua vez, o *Dj*, é detentor de Direito Conexo de artista executante, uma vez que o mesmo não produz, não cria a obra musical a ser “tocada”, apenas executa obras musicais de terceiros por meio de instrumentos eletrônicos próprios. Desempenha, assim, atividade com o mínimo de criatividade intelectual exigida para ser considerado como tal.

A principal problemática da já mencionada vertente musical está na relativa ausência de letras em grande parte das composições. Tal fato dificulta a fiscalização por meio da identificação de autoria das obras, seja no momento da execução pública, seja no momento do registro. Nesse sentido, o Ecad se configura como sendo o órgão competente para a prática da fiscalização autoral na música. Contudo, observada a peculiaridade da música eletrônica, o sistema de fiscalização do referido órgão deixa a desejar.

O Regulamento de Arrecadação do Ecad dispõe sobre a necessidade de prévia autorização e sobre a apresentação de uma lista com todas as obras a serem executas futuramente no evento. Entretanto, a prática amplamente difundida na música eletrônica é diametralmente contrária ao imposto pelo sistema de fiscalização do órgão competente. Os artistas da vertente em questão adéquam seu repertório, ou seja, seu *set list*, de acordo com as necessidades apresentadas durante a sua apresentação no evento. Tal situação é fato inerente aos costumes e tradições que englobam o referido gênero musical. Desse modo, a performance de um *Dj* sofre influências da pista de dança, do estilo de público, bem como do tipo de evento. É tal capacidade de adaptação que vai caracterizar a qualidade do artista. Existe aqui a clara necessidade de adaptação do sistema fiscal. Flexibilizar e modernizar as possibilidades apresentadas pelo referido regulamento, de modo a assegurar os direitos dos músicos da classe em questão. Ressalte-se que, em ocasião de apresentação em *Live performance* não existem maiores problemas.

A particularidade da música eletrônica faz surgir a necessidade da criação de uma associação formada por profissionais da área, de modo que tal associação filie-se ao Ecad, suprimindo, assim, a falta de especialização demonstrada pelo órgão citado. A legislação autoral¹⁹² prevê a possibilidade de criação de associações dos autores e dos titulares de direitos conexos para que estas autuem no exercício e defesa de seus direitos, bem como a faculdade de fiscalização feita pelo próprio autor da obra, desde que devidamente comunicada à associação da qual fizer parte. Atualmente existem dez associações filiadas ao Ecad, sendo que nenhuma delas representa as necessidades específicas apresentadas pela música eletrônica.

Nesse sentido, observa-se que a prática do registro de obras intelectuais é prática pouco disseminada na cena da música eletrônica. Tal situação constitui fator desestimulante ao pagamento de Direitos Autorais, tendo em vista que tal situação nada garante o destino do pagamento pelo uso de obras intelectuais protegidas. A música eletrônica encontra no ato do registro mais uma dificuldade. A exigência de apresentação da partitura da música para a concretização do ato de registro torna-se um obstáculo para os artistas do estilo eletrônico que desejam ter suas obras musicais protegidas. Desse modo, se faz necessária a atualização do sistema de registro de obras musicais e lítero-musicais no Brasil, por meio de um sistema de catalogação que comporte as mudanças representadas pelo avanço tecnológico.

Para a real eficácia de qualquer sistema normativo se faz necessária a análise do comportamento da sociedade, portanto, é natural que a lei se adapte, adequando o ordenamento jurídico vigente a demanda contemporânea. Nesse sentido, tem-se que o regime jurídico do Direito Autoral está se tornando arcaico, sendo ultrapassado pela condição dinâmica da arte. Existe, aqui, a necessidade de mudanças expressivas nos institutos que norteiam os Direitos de Autor e, conseqüentemente, os Direitos Conexos. A legislação autoral precisa acompanhar o desenvolvimento tecnológico, adequando, assim, os seus

¹⁹² BRASIL. **Lei N º 9610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências, 1998. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 20 set. 2010. Artigos 97 e 98.

instrumentos à nova realidade cultural, e, dessa forma, possibilitando a efetiva proteção dos direitos da propriedade intelectual.

Referências

ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.

ASCENÇÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

ANTUNES, Jorge (Org.). **Uma poética musical brasileira e revolucionária**. Brasília: Sistum Edições Musicais, 2002.

BALDELLI, Débora. **A música eletrônica dos Djs e a produção de uma nova escuta**. Disponível em: <http://74.125.155.132/scholar?q=cache:Ag7sAH6xFR4J:scholar.google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=2000>. Acesso em: 16 ago. 2010.

BARRAUD, Henry. **Para compreender a música de hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BEATPORT. Disponível em: www.beatport.com. Acesso: 31 ago. 2010.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. Tradução: Maria Tereza Resende Costa.

BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: Disponível em: www.bn.br. Acesso: 15 set. 2010.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

_____. **Direito de Autor**. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

BOBBIO, Pedro Vicente. **O direito de autor na criação musical**. São Paulo: Lex, 1951.

BRASIL. **Lei N º 9610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências, 1998. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 20 set. 2010.

CABRAL, Plínio. **A nova lei de Direitos Autorais – Comentários**. 4ª Ed. São Paulo: Harbra, 2003.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. São Paulo: Martins Fontes, 200.1

CASTRO, Lincoln Antônio de. **Noções sobre direito autoral**. Disponível em: <<http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/view/30398/29769>>. Acesso em: 01 jun. 2010.

CHAVES, Antônio. **Direito de Autor: Princípios Fundamentais**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

CHAVES, Antônio. **Direitos Conexos**. São Paulo: Ltr, 1999.

CHAVES, Antônio. **O Direito de Autor nas obras musicais**. *Revista de Informação Legislativa*, Brasília: abril-junho 1974.

CRISTINA, Karla. **Congresso regulamenta profissão de DJ**. Disponível em: <http://www.maisbrasil.com/2010/Default.asp?Pagina=Blogs_Redireciona&ID_CONTEUDO=4104&ID_AREA=6&ID_SUBAREA=187&COR_BLOG=B61010>. Acesso em: 12 jul. 2010.

DESROCHERS, Stéphane. **Music, Padlocks and the commons**. Disponível em: <http://www.lex-electronica.org/docs/articles_149.pdf>. Tradução minha. Acesso em: 27 ago. 2009. [Tradução da autora]

DIAS, Maurício Cozer. **Utilização musical e direito autoral**. 1ª Campinas-sp: Bookseller, 2000.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: 34, 2004.

DUARTE, Mônica de A.; MAZZOTTI, Tarso Bonilha. **Professores de música falando sobre... música: a análise retórica dos discursos**. Disponível em: <http://www.mazzotti.pro.br/tarso/Coautoria/Entradas/2006/9/23_Professores_de_musica_falando_sobre..._musica__a_analise_retorica_dos_discursos_files/revisata15_artigo6.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2010.

DUFOURQ, Norbert. **Pequena história da música**. Lisboa: Edições 70, 1988.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO. Disponível em: <www.ecad.org.br>. Acesso em 16 ago. 2010.

FRAGOSO, João Henrique. **Arte musical. Trabalho de Dj's gera discussão sobre direitos autorais**. Disponível em: <<http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/27634/27192>>. Acesso em: 04 ago. 2010.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. **Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática**. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/viewFile/8526/4948>>. Acesso em: 02 set. 2010.

GANDELMAN, Henrique. **De Gutenberg à Internet: Direitos Autorais na era digital**. 4. ed. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2001.

GORMAN, Robert A.; GINSBURG, Jane C.. **Copyright: Cases and Materials**. 6. ed. Westlaw, 2002.

HAMMES, Bruno Jorge. **O Direito de Propriedade Intelectual**. Rio Grande do Sul: Unisinus, 2002.

HENRIQUE, Luís L.. **Instrumentos musicais**. 5 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

KRÉINZ, Glória. **A música tecno inspira filósofos**. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/gloria.doc>. Acesso em: 22 jan. 2010.

LANGE, Deise Fabiana. **O impacto da tecnologia digital sobre o direito de autor e conexos**. São Leopoldo: Unisinos, 1996.

LEITE, Eduardo Lycurgo. **Direito de Autor**. Brasília: Brasília Jurídica, 2004.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

LOSSO, Marlus Eduardo Faria. **Noções de Direito Autoral e sua regulamentação internacional**. Disponível em: <http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/27922/27480>>. Acesso em: 31 maio 2010.

NEHEMIAS, Gueiros Jr. **O Direito Autoral no Show Business**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

NETO, José Carlos Costa. **Direito Autoral no Brasil**. São Paulo: FDT, 1998.

PALCOMP3. Disponível em: www.palcomp3.com. Acesso em: 31 ago. 2010.

PELLEGRINI, Luiz Fernando Gama. **Direito Autoral do artista plástico**. São Paulo: Oliveira Mendes, 1998.

PESSERL, Alexandre. **Arte Ilegal? Os Tribunais e a cultura do sample**. Disponível em: http://www.direitoautoral.ufsc.br/congresso_ii/arquivos/anais_na_integra.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2010.

PIRES, Eduardo. **A função social do direito de autor e a cópia privada**. Disponível em: http://www.conpedi.org/manaus/arquivos/anais/salvador/eduardo_pires.pdf>. Acesso em: 06 set. 2009.

PIMENTA, Eduardo. **Princípios de Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2004.

PIMENTA, Eduardo Salles. **Direito conexo da empresa de radiodifusão**. São Paulo: Lejus, 1999, p. 151-152.

REVISTA DA ABPI: Do requisito de originalidade nos desenhos industriais. Rio de Janeiro: Abpi, maio-junho 2010.

RODRIGUES, Leonardo Mota Costa. **Lei de Direitos Autorais nas obras musicais**. Disponível em: <http://www.buscalegis.ccj.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/4467/4037#_ftn1>. Acesso em: 26 ago. 2010.

Sá, Simone Pereira de. **Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem**. Disponível em: <<http://textoslabcult.files.wordpress.com/2007/10/sa-simone-pereira-musica-eletronica-e-tecnologia-reconfigurando-a-discotecagem.PDF>>. Acesso em 03 nov. 2009.

SCHUCKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999, p. 273. Tradução: Carlos Szlak.

SILVEIRA, Newton. **Propriedade Intelectual**. 3. ed. Barueri: Manole, 2005.

